

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**



**TESIS DOCTORAL**

**La alegoría y el mito : la imagen del rey en el cambio de  
dinastía (1700-1759)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**José Miguel Moran Turina**

DIRECTOR:

**Antonio Bonet Correa**

**Madrid, 2015**

R: 732.895  
V

José Miguel Morán Turina



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5309937547

TF  
1982  
161



FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA  
BIBLIOTECA  
LA ALEGORIA Y EL MITO: LA IMAGEN DEL REY  
EN EL CAMBIO DE DINASTIA (1700-1759)

BIBLIOTECA GEOGRAFIA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte  
Sección de Arte  
Facultad de Geografía e Historia  
Universidad Complutense de Madrid  
1982





**Colección Tesis Doctorales. Nº**

**161/82**



© José Miguel Morán Turina  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1982  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-24638-1982

LA ALEGORIA Y EL MITO: LA IMAGEN DEL REY EN EL  
CAMBIO DE DINASTIA. 1700 - 1759.

Tesis Doctoral presentada por  
José Miguel Morán Turina  
y dirigida por el Dr. D. Antonio Bonet Correa.





DÉPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
CIUDAD UNIVERSITARIA MADRID - 3

Dr. Antonio Bonet Correa

La tesis que pido en nombre propio al  
Licenciado Don Miguel Morán Turiña, en el título  
"La alegoría y el mito: la imagen del Rey en  
el cambio de dinastía, 1700-1759" está hecha  
por mí personalmente. Autorizo que se presente y  
lee en público en el fin de que sea leído  
Morán Turiña por el Sr. D. Antonio Bonet  
título de Doctor.

Madrid, 1 de mayo de 1971





Quiero agradecer a Antonio Bonet Correa, director de esta Tesis, la atención constante que le ha dedicado y la enorme cantidad de sugerencias e indicaciones valiosas que me ha ido dando en las frecuentes conversaciones que sobre este tema hemos sostenido durante los tres últimos años; a Juan Antonio Ramirez el que me facilitara unos microfílm sobre algunos escritos del Padre Sarracento que me han sido de una gran utilidad; a Luis por las prisas de última hora; y, especialmente, a Fernando y a Mari Santos sin cuya ayuda y apoyo constante este trabajo nunca habría podido llegar a ser lo que hoy es.

"



"Reyes eran , reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amarrada la pierna al compás del rigodón. Más oían esos soberanos blancos las sinfonías de sus violines y las chifonías de los libelos, los chismes de sus queridas y los cantos de sus pájaros de cuerda, que el estampido de cañones disparando sobre el espolón de una media luna. En el Africa el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. Allí había príncipes duros como el yun que, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. En Francia, en España, en cambio, el rey enviaba a sus generales a combatir; era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en materia de riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros, al que designaban, con inconsciente ironía, por el nombre de un pez tan inofensivo y frívolo como era el delfín..., y cuyas mujeres - según afirmaba Meckendel - se enrojecían las mejillas con sangre de buey y enterraban fetos de infantes en un convento cuyos sótanos estaban llenos de esqueletos rechazados por el cielo verdadero, donde no se querían muertos ignorantes de los dioses verdaderos."

Alejo Carpentier. El reino de este mundo.

"





ABREVIATURAS.

A.B.M.A.B. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona.  
A.E. Arte Español.  
AWE.A. Archivo Español de Arte.  
A.E.A.A. Archivo Español de Arte y Arqueología.  
A.I.E.M. Anales del Instituto de Estudios Madrileños  
B.H. Bulletin Hispanique.  
B.M. Burlington Magazine.  
B.S.E.E. Boletín de la Sociedad Español de Excursiones.  
B.S.H.A.F. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français.  
E. Eidos.  
E.U.A. Enciclopedia Universale dell'Arte.  
G.B.A. Gazette des Beaux Arts.  
R.A.B.M. Revista de Archivos Bibliotecas y Museos.  
R.H. Revue Hispanique.  
R?H. Revue Historique.  
R.I.E. Revista de Ideas Estéticas.  
R.O. Revista de Occidente.  
R.S. Reales Sitios.



## INTRODUCCION

### LA IMAGEN DEL REY.

Los tópicos en torno a la figura del rey.....	2
El retrato de aparato y la tradición española.....	9
El Hércules hispano y el triunfo de la virtud.....	39
El rey guerrero y las aspiraciones pacifistas.....	68
El rey oculto y la organización del palacio.....	129
El rey artista y el oficio de rey:	
Las cualidades del rey.....	152
Las empresas artísticas del rey.....	199

### LOS INSTRUMENTOS DE LA IMAGEN.

Poesía, Pintura e Historia.....	280
Alegoría y Mito.....	370

### BIBLIOGRAFIA.

Fuentes.....	418
Addenda.....	436
Estudios/.....	438
Addenda.....	467



Cuando Felipe V viene a España para ocupar el trono dejado vacío por Carlos II muchos españoles ven en el nuevo rey la anhelada posibilidad de regeneración para el país. Justo en el umbral del siglo, en 1700, Don Pedro Portocarrero y Guzmán al hacer el análisis de la situación histórica española establece un paralelismo entre el caos dejado por Carlos II a su muerte y el que Enrique IV había dejado como herencia tras la suya y espera en encontrar en el joven príncipe de la Casa de Borbón al nuevo Fernando el Católico que sepa devolver el orden a sus estados. Noventa años más tarde José Cadalso puede afirmar que esa regeneración está ya en marcha, y que el relevo dinástico y el abandono de una política belicista están siendo los factores de la transformación.

Para la opinión española del siglo XVIII los Borbones suponen la alternativa positiva y necesaria a la decadencia de los Austrias; con una comprensiva falta de rigor histórico y una excesiva actitud maniqueísta atribuyeron las causas de la nueva prosperidad que iba a conocer su España al cambio de orientación que experimentó la marcha del Estado sin darse cuenta de que, como ha puesto de relieve la historiografía reciente, durante los últimos años del reinado de Carlos II empezó a producirse un saneamiento económico importante sobre el que descansaría en gran parte la riqueza del siglo siguiente, y de muchas de las reformas llevadas a cabo por Felipe V y sus ministros estaban ya en el ánimo de equipos de gobiernos anteriores que, sin embargo, no tuvieron a su disposición las inmejorables posibilidades que se le ofrecieron al primer Borbón. El propio Felipe V, aun respetando al máximo las tradiciones y los usos de su nuevo pueblo, alentado por los consejos de su abuelo y las críticas de éste a Carlos II y a la política que había seguido, se sintió también él mismo como alternativa acometiendo desde el primer momento profundas reformas en la organización del Estado y de la Corte.

Sintiéndose más sustituto que continuador de Carlos II, toleró, cuando no alentó, las críticas contra la dinastía anterior y rompió muchos de los lazos que lo unían a ella: Que de sus primeras decisiones fue ordenar la transformación de los palacios madrileños y de las fórmulas del retrato cortesano que no se ajustaban, ni los

## VI

unos ni las otras, a su concepción de cuál era el marco donde debía manifestarse su magestad y la forma en que ésta debía ser representada, sustituir por una nueva residencia construida por él - el palacio de San Ildefonso de la Granja - el Sancta Sanctorum de los Austrias, y al igual que su hijo prefirió hacer su enterramiento fuera del panteón tradicional de San Lorenzo del Escorial.

A su llegada a la Corte ofreció para muchos de sus vasallos - con su juventud, su apostura relativa y las energías que, demostradas en la guerra civil le valieron el sobrenombre de Animoso - una nueva imagen de lo que debía ser el rey. Pero este sentimiento no se debía a un cambio operado en el propio concepto de monarca sino en lo lejos que se encontraba Carlos II de alcanzarlo. De hecho la imagen con que los súbditos se han representado a su rey ha variado muy poco a lo largo de la Historia, ajustándose a unos patrones tópicos - fortaleza, valor, sabiduría, prudencia, belleza... - mantenidos de forma casi invariable y en la que los cambios más notables están representados no por el abandono de alguna de estas cualidades ideales sino por la diferente prelación establecida entre ellas en cada una de las épocas históricas; y la gran popularidad de que gozó el nuevo rey, Felipe V, se debió en gran parte a que se ajustaba muy exactamente a los patrones establecidos por sus súbditos a finales del siglo anterior, durante los últimos años del rey hechizado.

La imagen ideal del rey creada durante el siglo XVII tuvo una considerable vigencia en los comienzos del siguiente, tanto por lo que toca al propio monarca como por lo que lo hace a sus súbditos. En lo que respecta al primero tenemos que recordar que para la educación del duque de Borgoña y de sus hermanos Fenelón había escrito una utopía política donde se trazaba muy nitidamente la figura del príncipe perfecto, "Les aventures de Télémaque", que ejerció una influencia indudable en el único de los tres hermanos que llegó a ocupar un trono. En lo que respecta a los segundos hay que destacar la influencia ejercida sobre los escritores políticos del principio del siglo XVIII por los grandes maestros del siglo anterior: Angel Ferrari, en su gran obra sobre Fernando el Católico en Baltasar Gracián, ha puesto cumplidamente de relieve la vigencia del pensamiento del jesuita en los escritores posteriores a él, como don Pedro Portocarrero o el mismo Ferreras. Lo mismo puede deducirse de la popularidad gozada en el XVIII por obras como La idea del príncipe político-cristiano de Saavedra Fajardo, que fue reeditada dos veces durante la primera mitad del siglo y otra en la segunda, o como El sabio Instruido en la Naturaleza, de Ga-

rau, y obras como las de Haller y Quiñones o Pizuelo Espinosa siguen perpetuando un género tradicional en la centuria anterior, y que, aunque sigue plenamente vigente en el mundo de las entradas triunfales y de las honras fúnebres, ha dejado ya de ser un problema teórico en los preceptistas del siglo XVIII; y si personajes como Mayans aún se ocupan de él, es sólo de pasada y como una cuestión puramente marginal.

Lo mismo cabe decir respecto al lenguaje a través del cual el arte oficial va a expresar esta imagen de la monarquía y del soberano, que permanecerá anclada en el pasado casi con la misma fuerza que lo está la idea misma de rey. Frente al estilo más divertido y ameno del rococó que adopta para el marco de su vida íntima y de sus fiestas más o menos privadas, para su diálogo con los súbditos, un diálogo realizado a un triple nivel - el de los retratos de aparato, representantes de la magestad en la distancia, el de sus palacios y sus decoraciones, y el de las proclamaciones y honras funerales -, seguirá mostrando sus preferencias por el lenguaje más retórico y efectista del barroco, y aun cuando éste se encuentre contaminado por las particularidades del rococó seguirá manteniendo hasta el final una concepción plenamente barroca de la utilización de la alegoría y de la mitología como vehículos de los conceptos que quiere comunicar, y que pervive en obras tan tardías como los frescos de las bóvedas del Palacio Real de Madrid, que llegan a escapar incluso de los límites cronológicos que nos hemos impuesto en el presente trabajo. En este sentido es enormemente significativo el hecho de que cuando, como es el caso del Sistema de adornos para el Palacio Nuevo del padre Sarmiento, se plantea una alternativa a esta utilización de la alegoría y el mito como recursos expresivos del arte oficial esto se haga desde el terreno del historiador y no desde el del artista, y aun cuando sean años luz la distancia que separa conceptualmente su programa de los otros grandes programas llevados a cabo en el siglo como son los de la Granja, las propuestas de Olivieri para el palacio madrileño.



## VIII

ño o los ciclos pictóricos del mismo lugar, formalmente sigue anclado en la tradición **del palacio barroco**, lo que en última instancia fue lo que supuso su abandono por parte de Carlos III cuando llegó de nuevo a España,

LA IMAGEN DEL REY

LOS TOPICOS EN TORNO A LA FIGURA  
DEL REY.

La literatura, y pasando a un campo conceptual más amplio, la civilización nuestra están formadas por un conjunto de tópicos que se vienen repitiendo sin cesar desde la época de Homero con ligeras variantes. Indudablemente cada época tiene profundos matices diferenciadores que hacen posible un avance de la historia. Cada tiempo tiene sus propios condicionamientos históricos que le hacen ser lo que fue precisamente y no otra cosa. Cada tiempo tiene también su lenguaje propio, específico y diferenciador. Sobre esto no hay duda; pero lo que los estudios de Ernst Robert Curtius (1) han venido a demostrar es que el conjunto de tópicos que maneja este lenguaje es exactamente eso, tópicos, lugares comunes, que se han dicho y escrito cientos de veces en las circunstancias, lugares y épocas más diferentes de nuestro ámbito de civilización.

Si han llegado a convertirse en lugares comunes, es porque forman parte de nuestro legado cultural; se han convertido en fórmulas útiles de expresión; son cómodos puntos de referencia y son, también, clichés, más o menos estereotipados, que sirven para encarnar de forma convincente unos contenidos de carácter cultural o de carácter moral.

Que se hayan utilizado casi invariablemente unas fórmulas prácticamente idénticas a lo largo de los tiempos desde la épica homérica tiene su importancia y su interés, pero ello no significa, lógicamente, que cada uno de los tópicos haya tenido siempre el mismo valor, ni siquiera que se haya utilizado con un carácter unívoco.

Cada coyuntura histórica ha cargado las tintas sobre un matiz diferente de tales tópicos, quiso expresar a su través sus propios ideales; ideales que han experimentado una

evolución por todos conocida y en la que no vamos a entrar. Pero, y esto también es importante, cada época histórica ha representado y ha dado vida a estas fórmulas recurrentes a través de recursos específicos del lenguaje que actúan como profundo elemento diferenciador. Si se sigue diciendo lo mismo, se dice de otra manera alterando consecuentemente su significado final.

Curtius señala (2) una escala ética de cinco valores diferentes que van desde lo agradable a lo santo -el punto más alto de la jerarquía de valores- pasando a través de lo útil, lo noble y lo espiritual, y que se encarnan en sus correspondientes modelos humanos ejemplares, o axiológicos: el artista, el civilizador, el héroe, el genio y el santo, que se sustituyen y se entrecruzan a lo largo de los tiempos (3). Entre todos ellos define al héroe como "el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales "puros", no técnicos, y cuya virtud fundamental es la nobleza del cuerpo y del alma. Esto determina su grandeza de carácter. La virtud específicamente heroica es el dominio de sí mismo, pero la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder, a la responsabilidad, a la osadía; el héroe puede ser por eso un hombre de estado, un capitán, o, en épocas más remotas, un guerrero", para a continuación ir trazando su esquema arquetípico desde los primeros héroes homéricos a los últimos de la edad media y que responde a una fórmula que es sustancialmente idéntica a aquella en torno la cual se articula el elogio del soberano -el héroe por excelencia- todavía a mediados del siglo XVIII, como tendremos ocasión de ir demostrando: en el héroe confluyen de forma tópica virtud moral, valor, sabiduría, amor a las artes u hermosura física, cuyas relaciones uno de los elementos diferenciadores. /

El concepto de héroe se ha ido gestando lentamente a través de los versos de las grandes epopeyas, y es a los momentos capitales de su configuración a los que vamos a ir haciendo referencia. Indudablemente dos puntos claves en su construcción lo constituyen los poemas de Homero y la Eneida de Virgilio, que no han dejado jamás de ser leídos y considerados como momentos culminantes de la literatura, y de ahí la magnitud y lo duradero de su influencia.

En la acción épica de la Iliada se entrecruzan constantemente dos elementos, valor-sabiduría e irreflexión-experiencia, que son ya herederos de la antinomia más antigua, de raíz indoeuropea, entre Veruna, el rey mágico y temible, y Mitra, el rey justo y sabio (4). La figura central del poema, Aquiles, dista mucho de ser el arquetipo del héroe, tiene una parte importante de las virtudes que éste debe poseer, pero carece de otras; es valiente, pero también irreflexivo y colérico. Por eso junto a él se sitúan toda una serie de personajes que con sus respectivas cualidades configuran el prototipo heroico: Aquiles posee su indudable valor, pero carece de la experiencia de Patroclo y de la sabiduría de Néstor. El Héroe verdadero es, pues, la resultante de la combinación de estos tres personajes; de sabiduría-experiencia y valor, de vejez y juventud.

Un nuevo matiz se introduce en la figura de Eneas; la larga época de paz del imperio de Octavio Augusto hace entrar en crisis los viejos ideales heroicos. El que encarna Eneas es el de la virtud moral; el calificativo que mejor le define es el de "pius", y aparece un nuevo binomio heroico que se fundamenta en la "piedad", en su disponibilidad para cumplir los designios de los dioses, y en el valor guerrero, aunque la guerra esté vista siempre desde un punto de vista negativo. La figura de Eneas está matizada por la de su oponente Turno,

que tan sólo posee el valor, y cuyo destino por tanto es la derrota y la muerte. Así pues, en los dos grandes epopeyas clásicas aparece un concepto heroico doble; el héroe es el personaje que excede a los demás en valor y enpericia militar, pero es también el que los sobrepasa en las virtudes morales -sean estas la piedad de Eneas o la sabiduría de Ulises-, de las que se encuentra especialmente dotado, y que son, además, las que le caracterizan con mayor intensidad.

A partir de este momento el binomio heroico de sapientia-fortitudo, se constituye en tópico, se difunde rápidamente a través de las novelas del ciclo troyano y recibe al propio tiempo una justificación teórica en la teoría literaria de la baja Antigüedad. Para San Fulgencio el "Arma virumque cano" inicial de la Eneida es una alegoría del valor (arma) y de la sabiduría (virum) que caracterizan al héroe; y para San Isidoro de Sevilla la epopeya "se llama canto heroico porque relata los hechos de los hombres valerosos; pues se da el nombre de héroes a los hombres que por su sabiduría y su valor se hacen merecedores del cielo" (5), adaptándose perfectamente a los ideales heroicos cristianos que van a despertar sus confrontaciones en las guerras religiosas de tan larga duración en Europa.

El tópico de sapientia-fortitudo tiene una derivación muy temprana y enormemente fácil; una característica importante de la sapientia es la protección de las artes y de las letras, que conocieron un enorme florecimiento bajo la paz de Augusto. Los emperadores se rodean de poetas y artistas, y ellos mismos toman parte en actividades artísticas (6), y desde entonces la dignidad imperial se ha encontrado estrechamente ligada a la protección decidida a las artes a la cultura. "El hombre del siglo XI -escribe Duby (7)- ve a su rey como un caballero que con la espada en la mano asegura a su

pueblo la justicia y la paz. Pero le ve también como un sabio que sabe leer en los libros. Desde que en Occidente se comenzó a entender la monarquía como una renovatio, como un renacimiento del poder imperial, no se permitió ya a los soberanos permanecer analfabetos como lo habían sido sus antepasados bárbaros... Sin embargo era el carácter sacral quien había realizado verdaderamente la alianza entre la dignidad monárquica y la cultura escrita. El soberano se había integrado en la Iglesia. Ahora bien, los sacerdotes cristianos tenían que manejar necesariamente libros porque la palabra de Dios se encuentra fijada en textos. Era importante, pues, que, como con sagrado, el rey conociera las letras y que hiciera educar como un obispo a aquel de sus hijos llamado a sucederle en el Trono".

Quedan planteados así dos problemas que seguirán teniendo una enorme resonancia, entonces y posteriormente, a la hora de concebir la figura teórica del rey: la posibilidad de que él mismo en su persona encarnase los ideales de la sabiduría, y se convirtiera en un auténtico sabio, y la posibilidad de que se dedicara a la praxis artística. Se abre así la discusión de una fórmula tópica fundamental: la de las armas y las letras.

Finalmente el otro lugar común importante entorno al elogio y la descripción de su persona, el relativo a su hermosura, que necesariamente le debe acompañar, procede también de la baja Antigüedad y llega hasta muy lejos a través de la edad Media. Es el tópico del cuidado especial que pone la Naturaleza a la hora de crear a los grandes hombres.





NOTAS

- (1) CURTIUS 1976.
- (2) Para esto y para lo que sigue CURTIUS 1976. p. 242 y ss.  
(...)
- (3) Por ejemplo el concepto de héroe renacentista, se encarna en el siglo siguiente en el santo, el tipo que define Weisbach.
- (4) G. DUMEZIL. Mitra-Varuna. Essai sur deux représentations indo-européennes de la Souveraineté, Paris. 1940
- (5) Etimología I, XXXIX, 9; cit. por CURTIUS 1976 p. 253.
- (6) BARDON 1940.
- (7) G. DUBY. Le temps des cathédrales. L'art et la société: 980 - 1420. Paris 1977. p. 30 y ss.

EL RETRATO DE APARATO Y LA TRADICION ESPAÑOLA.

En el "Examen de ingenios para las ciencias" de Huarte de San Juan su autor expone la posibilidad de que la inteligencia humana es susceptible de ser medida y estudiada de forma sistemática y con validez científica. En la base de su argumentación está la constatación de que en los hombres existen tres diferencias de ingenio que caracterizarán tres tipos humanos diferentes: los individuos memoriosos, los imaginativos y los intelectivos, según sean dominantes en ellos la memoria, la imaginación o el entendimiento; diferencias de ingenio éstas que son las que en último término capacitan a cada uno de los tipos humanos a alcanzar la perfección en un campo específico del saber y de la actividad humana. Esta diferente capacitación intelectual en los hombres existe porque el cerebro no presenta una constitución uniforme, sino que en cada individuo es el resultado de una combinación aleatoria de "las cuatro calidades primeras": calor, frialdad, humedad y sequedad, que por su misma enunciación nos remiten de inmediato a una medicina de tradición clásico-medieval.

Ahora bien, según cuales sean las proporciones en que se combinen los elementos opuestos no sólo resultará un tipo espiritual o anímico distinto, sino también un tipo humano o físico diferenciado y característico que posibilita el que un primer análisis sobre la capacitación de una persona para un oficio determinado se pueda hacer a partir de la misma apariencia externa del individuo en cuestión.

El de rey es un oficio más, y, por tanto, para su ejercicio con competencia exige un temperamento preciso: el templado(1), que a su vez es reconocible a través de unos rasgos físicos precisos establecidos por el mismísimo Galeno (2):

"El cabello sub-rufo, que es un color de blanco y rubio mezclado", "ser bien sacado y airoso, de buena gracia y donaire, de manera que la vista se recree en mirarlo como figura de gran perfección".

Lo que nos interesa del pensamiento del doctor Huarte de San Juan, y por lo que lo hemos traído a colección aquí, es porque con él se está justificando de forma científica la existencia de un tipo humano diferente del resto de los mortales y al cual se debe ajustar la persona física del rey. No es Huarte el único en sostener en nuestro país teorías de esta índole.

"De las calidades del consejero en cuanto al cuerpo" es el título del tercer capítulo de la obra de don Fadrique Furió Ceriol (3), y en él expone la conveniencia o inconveniencia de determinados aspectos físicos para ocupar el cargo de Consejero:

"La cuarta cualidad que muestra la suficiencia del Consejero en cuanto al cuerpo es la natural proporción, correspondencia y cumplimiento de sus miembros en que ni haya falta ni sobre, porque cualquier de estos modos muestra muy malas señales del alma y ofenden, por otra parte, la vista de quien los mira... Por todas estas causas... soy de parecer que los que pecaren contra esta cuarta cualidad no son suficientes para ser del Concejo" (4).

En definitiva esta valoración de la belleza exterior y sensible sigue siendo una última derivación de carácter neoplatónico que la concibe como manifestación visible del Bien, de tal forma que, según ella, el hombre físicamente bello es necesariamente perfecto y puro en su ser moral, y viceversa (5). Y como tal, la mera oposición entre la apariencia física del feo y enfermizo Carlos II y del rey adolescente que va a ser Felipe V forma parte activa de la propaganda borbónica y de la campaña de descrédito dirigida contra la antigua dinastía austriaca.

La belleza es pues un rasgo propio y distintivo del gobernante porque su detentación se constituye en un símbolo externo de su superioridad física y moral -por lo que acabamos de ver- frente a sus súbditos que legitima su situación privilegiada dentro de la jerarquía social:

"Ser el Rey hermoso y agraciado es una de las cosas que más convidan a los súbditos a quererle y amarle. Porque al objeto del amor, dice Platón que es la hermosura y buena proporción; y si el Rey es feo y mal tallado, es imposible que los suyos le tengan afición, antes se afrentan de que un hombre imperfecto y falto de los bienes de naturaleza los venga a regir y mandar " (6).

Este estado de opinión se mantiene a todo lo largo del XVII, y a modo de ejemplo sólo recordaremos que Van der Hemmen elogia el porte externo de Felipe II y Gracián señala entre las grandes necesidades el que haya una reina fea (7), cómo en Artemia a sus virtudes morales corresponde la belleza física (8), y cómo incluso va más lejos al afirmar que la hermosura del cuerpo ha sido creada para la virtud (8 a); idea que sigue operante entrab el siglo XVIII, y sobre la que se hace gran Hincapié en los panegíricos funerales (9).

Diez del Corral (10) ha señalado que los peculiares rasgos faciales de los Austrias españoles constituían una forma especial de belleza y que para el hombre del siglo XVII connotaban inmediatamente una idea evidente de majestad. E indudablemente resulta curioso constatar que en el siglo XVIII la idea de majestad seguía unida a los mismos particularidades físicas. Cuando Jonathan Swift describe al emperador de Lilibut lo hace de la siguiente forma: "Sus facciones son masculinas y vigorosas, con un labio austriaco..." (11).

La belleza física no es sólo una condición propia e inherente de la persona real, y que en consecuencia sólo por

eso debe ser poseída en ella. Tal belleza es también un útil y conveniente estímulo para mover las voluntades y atraer las lealtades (12). La belleza y la noble apariencia física son una forma de imperio y su exacta representación, el retrato, se constituye en un asunto de Estado. Le es necesario al rey rodearse de buenos retratistas, no para halago de su vanidad sino por conveniencia política; donde no llega directamente la presencia física del rey su autoridad dimana de su presencia figurada en el retrato. Si entre los ejemplos más conocidos de esta práctica está el cuadro de Mayno sobre la recuperación de Bahía, donde el Conde Duque de Olivares presenta al pueblo el retrato victorioso de Felipe IV ante cuya majestad se posterna con humildad (12 \*), no es ésta la única ni la más usual de las ocasiones en que se ofrece al pueblo la imagen pintada de los reyes para que les tributen su lealtad y acatamiento. Con motivo de la proclamación de un nuevo monarca todas las ciudades del reino, excepción hecha de la capital, rinden homenaje a su retrato, que, colocado sobre el estrado, de honor, a modo de auténtico trono, se convierte en testigo de excepción de todas las ceremonias, discursos y regocijos celebrados con motivo del magno acontecimiento.

Desde este punto de vista y por las motivaciones señaladas, la teoría del decoro sigue extendiendo sus ramificaciones bien entrado el siglo XVIII con el tema del retrato del rey. Su decoro consiste en lograr expresar en imágenes la majestuosidad de su persona física, de manera que, como refiere Seavedra ante un retrato de Felipe IV pintado por Velázquez "con tan airoso movimiento y tal expresión de lo majestuoso, y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto, y le incliné la rodilla y los ojos." (13)

Este sentido decoroso necesario en tal género de retratos se sigue postulando en el siglo XVIII por Palomino y por

Interián de Ayala. Cuando éste último propone que se prohíba a los pintores de mediano talento acometer temas de carácter religioso y tocantes a la Sagrada Escritura, trae a colación las historias de Alejandro con Apeles y Lisipo, y la de Felipe IV con Velezquez según la noticia de Palomino (14):

"Alejandro Magno... hizo tanto aprecio, y fue tan zeloso de su persona, que no tan solamente quiso, sino que expresamente mandó que nadie le retratase sino Apeles, y que nadie fundiese su estatua en bronce sino unicamente Lisipo,... Ni es de pensar que hiciese esto Alexandro solo por honrar a Apeles, y a Lisipo, sino que lo hacia mirando por el honor de ellos y tambien por el suyo propio... Y muchos otros principes... mirando por su propio honor, y por el de las mismas Artes, siguieron el exemplo de Alejandro. Con todo no puedo menos de referir... que... Felipe IV..., de quien, aunque se esparcieron muchos retratos sacados de otros originales; sin embargo nunca permitió, que otro originalmente... le retratase, sino Diego Velezquez: en tanto grado, que estando ausente... no consintió en manera alguna que otro pintara su imagen, aunque sabía muybien Felipe IV que por lo tocante a representar, y pintar al vivo... se distinguia Velezquez entre todos" (15).

Así pues no es de extrañar ni que la reina Maria Luisa de Saboya escribiera a mediados de 1712 a su cuñada, Mme. Royale, lo siguiente:

"Si nous avions en Espagne quelques bons peintres, je n'aurois pas attendu votre demande pour vous envoyer nos portraits; mais en vérité, ceux qu'on a faits jusqu'à cette heure sont tous si mauvais que je n'ai pu m'y résoudre. Ma mère me fait depuis longtemps la même demande, et je lui ai répondu que j'espérois pouvoir lui envoyer bientôt, parce que dès que nous aurions un temps plus tranquille ...

neus ferens venir un peintre de France"(16), ni que entre las mayores preocupaciones de la pareja real se centrara la de procurarse los servicios de un retratista oficial competente.

Si, como hemos visto, el rey experimentó una cierta apatía frente al tema de las obras del Buen Retiro y a la creación de una arquitectura adecuada a su majestad en la capital de sus reinos (17), no mantuvo la misma actitud frente a la elección de su pintor de Cámara (18). Elección esta más azarosa y complicada de resolver de lo que a primera vista pudiera parecer. Las gestiones iniciales para atraer a su corte pintores franceses fracasaban: Louis de Boulagne, a quien se ofreció el puesto de pintor de cámara, no llegó a cruzar la frontera aunque anunció su viaje en la Academia a finales del año 1704 (19); de Antoine Guerra, hijo, se ha conservado un cuadro firmado como pintor de cámara, pero su actividad en la corte española fué solo episódica, como la de Henry de Favanne (20), traído a España por la princesa de los Ursinos y que se vió obligado a partir al poco tiempo por problemas con la Inquisición.

Por lo menos inicialmente, Felipe V debió conformarse con los talentos locales. Se mantienen en sus puestos, aún a costa de muchas dificultades a veces, pintores de cámara nombrados por Carlos II como Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia quien pintó varios retratos del rey vestido con la goliarda española (22) y Manuel de Castro (23); otros, como Juan van Kessel, no supieron conservar el favor de Felipe V a quien no agradaron sus retratos (24). La vacante dejada por el fallecimiento de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia fue cubierta en 1704 por Teodoro Ardemans quien se ocupó más del cargo de arquitecto mayor que del de pintor de cámara (25). En 1712 Miguel Jacinto Meléndez (26) cubre la plaza de Manuel de Castro;



sucesos son los retratos de Felipe V y Maria Luisa de Saboya del Museo Cerralbo y una serie de retratos de Felipe V, Isabel Farnesio y cuatro de sus hijas pintada en 1727 para la Biblioteca Real. Por otra parte, Juan Garcia de Miranda habia tenido ocasion de retratar a Maria Luisa de Saboya (27) prolongando el estilo de Carreño, pero no fue nombrada pintor de cámara hasta 1735 con ocasion de haber sido llamada por Patiño para restaurar las pinturas salvadas del incendio del Alcazar (28).

Una vez muerta Maria Luisa de Saboya y venida a España Isabel de Farnesio, los reyes, a través de Alberoni, dirigen sus búsquedas de retratistas para su corte hacia Italia. En 1716 se nombra pintor de Cámara a Nicolás Vaccaro, aunque la que el cardenal pretendió sin llegar a conseguirla jamás fue que viniera a ocupar tal cargo Melinarette, el retratista oficial de los duques de Parma (29). La actitud de Procaccini y Sani, llamados también para participar en los trabajos de la Granja, se dirige casi en su totalidad hacia el campo de la decoración de frescos, y sus breves incursiones en el terreno del retrato son apenas significativas.

Es cierto que por lo menos desde 1715 se encontraba Miguel Angel Mouasse en Madrid, pero su actividad como retratista es muy escasa dentro de su producción y en ella destaca el retrato de Luis I vestido con el uniforme de la orden del Saint-Esprit (30). El grueso de su obra la constituyen temas populares de inspiración flamenca, fiestas galantes, asuntos mitológicos y vistas de los palacios reales. Por ello en los años veinte se vuelve a sentir la necesidad de traer a la corte un buen retratista francés. En 1721 Maulévrier inicia, por orden del rey, gestiones ante el cardenal Dubois, ministro de Luis XIV, para intentar que vengan temporalmente a Madrid Rigaud, de Troy o Largillière (31), que se excusan por razón de su edad, y prometen en cambio buscar un sustituto más joven y

perfectamente capacitado; Raux se niega a venir a España y parte en su lugar Jean Ranc (32), quien ocupó el puesto de pintor de cámara desde 1722 hasta su muerte en 1735, acompañando a los reyes en sus desplazamientos, pero sin alcanzar nunca la estima y los honores que había esperado y de los que gozaba el primer pintor de Versalles. A su muerte Felipe V volvió a dirigirse a Rigaud, quien, a instancias de su padre, según Cañ (33), le envió a Louis Michel van Lee (34), quien combinó su trabajo como pintor de cámara y la dirección del taller de copistas de los retratos oficiales con su docencia en la Academia. Van Lee fue el último de los retratistas franceses en España. Después de él vendrá a la corte Amicani (35) coincidiendo con los últimos años de su estancia en el país. El trabajo de Amicani apenas interfirió el de Van Lee, pues la principal ocupación de aquel consistió en la decoración del palacio de Aranjuez, habiendo dejado, por eso y por su temprana muerte, pocos retratos de la familia real, aunque entre ellos pintara uno de gran empeño, hoy desaparecido, con Fernando VI y su mujer en media de su corte conocida gracias al grabado de Flipart (36).

En los últimos años del reinado de Felipe V y durante el de Fernando VI fueron también muy apreciadas las dotes de Antonio Gonzalez Ruiz (37), discípulo de Houasse, hoy casi olvidado pero cuya fama en su momento fue tan grande que la misma zarina le envió desde San Petersburgo el título de Académico.

El 7 de octubre de 1761 llega a España Antón Rafael Mengs (38) llamado por Carlos III a través de su embajador Rode, y con él el retrato oficial empieza a discurrir por unos nuevos derroteros.

Con esto queda esbozado con suficiente claridad el cuadro de los retratistas que trabajaron al servicio de la co-

rena y suministraron una galería de retratos coherente con su época y con los deseos de los soberanos. Y la búsqueda de esta coherencia entre su gusto personal y su concepto de lo que era la majestad, con su representación plástica, y el contraste entre el retrato ideal y el retrato disponible en cada momento es el eje sobre el cual están girando todos los intentos de conseguir nuevos pintores al servicio de la casa real.

Si los pintores de cámara nombrados por el último rey de la casa de Austria no satisfacían a los nuevos monarcas no es tanto por la indudable mediocridad de su talento artístico, pues mientras que el retrato de Juan van Kessel no logró convencer en absoluto a Felipe V, y le valió ser destituido de su cargo, varios otros, de los pintores de cámara de Carlos II sí lograron superar la prueba inicial y mantener su puesto al servicio del rey. La insatisfacción regia radicaba menos en criterios de orden estético —cuya importancia y cuyo peso no negamos en absoluto— que en la radical incapacidad de aquellos hombres para comprender la esencia del nuevo concepto de realza que se pretendía imponer y las diferencias profundas que separaban las ideas acerca de la representación de la majestad en una y en otra dinastía.

Mañáñez es el único de estos pintores españoles que sabe liberar el retrato cortesano de las moldes de Carreño, a los que sustancialmente siguen fieles los demás pintores de Cámara heredados de su predecesor. En esencia tal molde, que se venía gestando desde los retratos de Antonio Moro, suponía la aceptación de una serie de convencionalismos indiscutibles: la inclusión del personaje en un interior, la sobriedad en el gesto, el vestido y el decorado, el rechazo del retrato mitológico-alegórico, y el apoyo de unos, muy pocos, elementos simbólicos que como la mesa, el sillón, el reloj, el espejo, el cortinaje, el caballo (39), o la propia carnación del rostro

(40), denotaban por si mismos, e reforzaban, el caracter regio del retratado. La sensación de aislamiento majestuoso y sobriedad que comunican esos retratos es perfectamente coherente con el marco donde se desarrollaba su vida, el Alcazar. Y en definitiva van a ser las mismas razones que para la nueva monarquía descalificaban los palacios de los Austrias y su etiqueta cortesana las que descalifiquen sus retratos. La concepción de la monarquía de corte versallesco buscaba una imposición inmediata a las conciencias a través de los sentidos en medio de una brillantez, un lujo y una escenografía deslumbrantes y festuosas. El rey había nacido para brillar en medio de su corte y así debía ser representado usando todas las recursos de la retórica. La representación española de la realeza no era menos impositiva ni menos inmediata, pero prefería utilizar otros sistemas impositivos, que se cifraban en un distanciamiento majestuoso y una separación de carácter moral casi infinita.

Para expresar las nuevas concepciones no suponía ninguna dificultad la moda española; el ropaje negro podía ser un motivo de lucimiento para un espléndido colorista y no tenía tampoco por que ir en detrimento de la brillantez y riqueza de tonos del conjunto, como demostró cumplidamente Rigaud al retratar, en un perfecto cuadro francés de anacoreta, a Felipe V vestido con la tradicional galilla española.

Mayores dificultades, imposibles de soslayar éstas, eran las que se derivaban del propio escenario del retrato: los salones del Alcazar, que, para el gusto de las nuevas reyes, no pasaban en el mejor de los casos de ser incómodos y oscuros, cuando no francamente mezquinos. El salón de los Espejos, pieza de honor y recepción en el Alcazar de los Austrias, que sirve de fondo a los retratos de Carlos II del museo del Prado, de Berlin, a de la galería Harrach de Viena, y al dibu-

je de Mariana de Neoburgo del British Museum, sería inconcebible para Felipe V como fondo de un retrato suyo, pues aquella arquitectura, por muy enriquecida de cuadros que estuviera, y aunque en primer plano colgara el típico cortinaje rojo, carecía de la dignidad suficiente para servir de escanografía a su real persona.

Tampoco puede satisfacer a un príncipe venido de la corte de Luis XIV la excesiva sobriedad de los símbolos externos de su majestad: el retrato más aparatoso de los que hizo Carreño a Carlos II (41) tiene por escenario el mismo salón de espejos que los retratos de Madrid y Berlín; sólo añade a ellas el traje de gran maestro de la Orden del Toisón de Oro y el cetro y la corona, que, colocados sobre la mesa, no se repiten en otros cuadros; y no deja de ser significativa que no esté pintado para permanecer en la corte de Madrid, sino que en 1677, el mismo año de su realización, Carreño lo entregue junto con el de Mariana de Austria al conde de Harrach en Maudes por orden expresa del rey.

La misma cabe decir del sentido alegórico del retrato cortesano de los Austrias. Díez del Cerral y Julián Gállego (42) han demostrado la existencia de un simbolismo profundo, pero enormemente sutil, que no necesita ir acompañada de figuras alegóricas evidentes y accesorias. El retrato de Carlos II, de Buckingham Palace, de Carreño de Miranda, firmado en una fecha tan difícil para la regencia de la reina madre como 1670 -en que Madrid es sacudida por una serie de revueltas y matinas, en que se pide a la regente una solución definitiva a la situación, y en que empiezan a aparecer una serie de horóscopos que anuncian la temprana muerte del rey- es una de las pocas retratos suyos que hacen excepción a la norma. En él se representa al jovencísimo rey con espada y bastón de mando, potenciando, igual que hiciera Velázquez con su retrato-

te ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos, su figuración como göttliches Kind (43), el niño divino que con la fuerza de sus armas iba a sacar a la nación del marasmo en que se encontraba; por eso el águila emblemática de San Juan le ofrece la corona de laurel y un angelote, curiosamente, la corona Imperial, mientras que el león de España, con un tamaño excepcional para ser no un grabado sino un cuadro, pisotea las armas enemigas y promete el olivo, símbolo de la paz. El retrato anónimo que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano no deja de ser una copia del cuadro anterior hecha por un pintor de segunda fila; se repiten de forma idéntica la figura del rey y el león abrazando la bola y aplostando las tres lanzas, vuelve a aparecer con variantes el angelote que le ofrece la corona y el cetro, y se introduce como novedad la galería de retratos familiares de la dinastía, cuya continuidad asegura el joven rey con su persona y con los triunfos que se le prometen.

El retrato ecuestre de Carlos II, también de Carreño de Miranda (44), mantiene el modelo Velazqueño según el cual para la representación del triunfo del rey basta y sobra el caballo en corbata, auténtico trono ambulante, sin necesitar la apoyatura de figuras secundarias. Cuando este esquema se rompe en el siglo XVII es por obra de pintores extranjeros. Los retratos ecuestres de Carlos II y de Mariana de Neoburgo (45) de Lucas Jordán suponen una réplica exacta de los de Baltasar Carlos e Isabel de Borbón pintados para el Salón de reinos (46); en ellos está igual de presente el simbolismo del paso del caballo y de la diferente naturaleza de paisaje que conviene a los reyes y a las reinas; para Lucas Jordán refuerza tal simbolismo en el retrato de Mariana de Neoburgo por la presencia de un río, y sirenas y amercillos que le ofrecen el cuerno de la abundancia y los frutos abundantes del paisaje ameno que es propia a la soberana, y en de Carlos II por la

presencia de atributos militares y enemigos en desbandada, reforzando el carácter bélico de la aparición. Esta necesidad de Lucás Jordán de hacer más patente el mensaje del cuadro a través de la alegoría, es también la diferencia profunda que separa el retrato del Cardenal Infante en la batalla de Nord-Lingen pintada por Rubens (47) de los retratos ecuestres de Velázquez, incluye en ellos al del Conde-Duque de Olivares, y esta necesidad está también en la base de la profunda insatisfacción que el retrato hispánico causaba en Felipe V, para quien no sólo el retrato de Luis XIV rodeado por la Fama, Apolo y Minerva, en la paz de Nimega de Charles Le Brun (48), era mancha corriente, sino que además había tenido ocasión de ver a su propio abuelo representar él mismo la figura de Apolo en un escenario teatral.

Los retratos ecuestres de Felipe V van a adherirse a esta forma de representación separándose del modelo velazqueño; en el retrato de Ranc (49) va acompañado de su ejército y le guía la Victoria; en el grabado de Edelinck Egues vuelve a aparecer rodeado de sus atributos militares y acompañado por la Fama, la Justicia y la Abundancia; y si Fray Matias de Irala hace un grabado de Fernando, príncipe de Asturias, frente al mar al amanecer, en el que a pesar de la discreta presencia de tres amercillas revelando, hay aún una fuerte sugerencia de la serena majestad del retrato velazqueño, el mismo fraile le ofrece como pareja estre en que aquel encanto ha desaparecido en medio del fragor de la batalla del revuelo nada discreto de amercillas, y de la sustitución de un escenario simbólico, pero aparentemente natural, por la bola del mundo abrazada por el león español, sobre la cual cabalga el regio infante.

Lo mismo podríamos afirmar de sus retratos ecues-

tres esculpidos, que como el diseñado por Vaccaro y fundida por Giuseppe Consorte y Antonio Remes, y cuyo modelo se envió a Madrid en julio de 1705 (51) colocándose en las habitaciones del Príncipe de Asturias, sigue totalmente de cerca el modelo de las estatuas de Luis XIV (52), alejándose definitivamente del que en Madrid ofrecían en el Buen Retiro y en la Casa de Campo las figuras a caballo de Felipe III y Felipe IV. Es un cambio radical de actitud, que opta decididamente por la referencia a la antigüedad en el atuendo y por un nuevo empaque en el retrato importado a España por los escultores, que como Fremin (53) y los pintores como Ranc, perpetúan en nuestra corte los gustos del retrato francés.

El retrato de tres cuartos de Felipe V por Ranc (54) sigue de cerca los modelos de los retratos de Luis XIV de Rigaud (55), por el nuevo tren militarista ausente en los de la casa de Austria (56), y que se va a imponer casi como constante en los de los Borbones, quienes gustan de verse representados —como ya hemos visto— con coraza y bastón de mando, incluso cuando se dedican a las tareas más pacíficas; no debe ser ajeno a este gusto, como señala Bettineau (57) la temprana formación en las colecciones reales de una galería de retratos de los príncipes de la Casa Real Francesa armados, para confirmar su apoyo incondicional a los derechos del duque de Anjou al trono español; Le sigue también en la inclusión del personaje al aire libre, con unas referencias paisajistas de connotaciones diferentes a los paisajes que en Velázquez acompañaban a algunos de sus retratos. En este sentido el único de los pintores de cámara españoles de Felipe V que no supo plegar su estilo a las nuevas exigencias fue Miguel Jacinto Meléndez, y prueba de ello es su retrato de media cuerpo del

Los recursos tradicionales del retrato español no



tisfacían en absoluto el concepto de majestad de los borbones, que preferían verse retratados sentados en un auténtico trono y no aludiendo a él por la mano que se apoya en el respaldo de un sillón medio oculto; revestidos con el manto, y no sólo con el collar del Vaisén, o con sus arneses militares, recibiendo la sumisión expresa de sus reinos y acompañados frecuentemente por figuras alegóricas o mitológicas que refuerzan su majestad exponiendo con claridad sus virtudes y cualidades. Aunque aparecen novedades iconográficas, en definitiva los símbolos tradicionales de la monarquía (58) eran los mismos para los franceses que para los españoles. I. Baudouin en su "Recueil d'emblèmes", publicado en 1685, en el discurso novena (59) representa la monarquía por medio de una mesa sobre la que descansa una corona, y en el discurso veintinueve (60) añade a ambos elementos la corona. La mesa es un atributo de la majestad y de la justicia y no puede ser confundida con la mesa instrumento de trabajo, del que no se hace ninguna referencia; y la posición del rey de pie, apoyado levemente sobre ella, no se debe a un artificio del pintor colocando a su medida sino que está tomada directamente de la etiqueta cortesana (61). Prácticamente nunca la mesa que acompaña a los retratos de los reyes austriacos soporta la corona, cosa que sí hará el cien por cien de las veces en los retratos de los borbones. El espejo, entre sus muchas connotaciones tiene una que se adapta particularmente a la persona del príncipe, que "espejo es público en quien se mira el mundo" (62); el espejo es, además, el atributo de la prudencia (63), virtud que, como ya hemos señalado, más que ninguna otra debe adornar al príncipe.

Todos estos elementos aparecen en el retrato antes y después del cambio de dinastía, pero la atención que reciben y el lugar que ocupan en la composición son notablemente mayores después de la llegada de los retratistas franceses.

Carreño había sustituido la mesa cubierta con un tapete rojo de los retratos velazqueños por la mesa de púrpura del Salón

de los Espejos; con los borbones serán grandes mesas doradas y aparatosas las que sustentarán la corona colocada para mayor solemnidad encima de un mullido cojín. La misma podemos decir respecto a las demás referencias al tema del sillón en los retratos de los austrias, que, bajo la influencia francesa, se convierten en verdaderos tronos muchas veces, incluso, elevados sobre unas gradas.

Si normalmente en tiempos de los Austrias las láminas grabadas con el retrato de los soberanos solían responder todas a un esquema similar en el que el busto del rey enmarcado en un medallón servía de centro a diferentes motivos alegóricos y decorativos, bajo los Borbones esta suerte de láminas grabadas se vieron acompañadas por un elevado número de composiciones en las que el grabado traducía literalmente el tipo de gran retrato de aparato con todos y cada uno de sus elementos caracterizadores: la mesa, el trono, la corona, el cortinaje y los grandes arcos de columnas. Estas últimas, ~~mas~~ aunque no eran desconocidas para los retratistas de nuestros Austrias, sí fueron en cambio poco usadas (64) por unos artistas que preferían ofrecer como fondos de sus retratos el verdadero marco arquitectónico del palacio madrileño, en contraste con la tradición del retrato de aparato impuesto por los pintores de Felipe V y que se sigue manteniendo con Mengs, quien prefiere situar al personaje real en un ambiente convencional en lugar de insertarlo en su ambiente de su palacio. Desde este punto de vista resulta muy instructivo comparar los retratos "familiares" de las Marinas o de doña Mariana de Austria de Maza (65), en cuyo fondo aparece esa visión de la vida cotidiana de palacio con Carlos II y su servidumbre en el salón ochavado, o en el retrato de la infanta

Margarita , también de Maza (66), que deja entrever en la pie-  
za cantigua a Carlos II, Maribárbela y otras dos sirvientas,  
con composiciones semejantes de los pintores de cámara de los  
Borbones tales como la familia de Felipe V de Van Lee, cuya  
arquitectura italianizante nos remite no a la de Juvara en  
los sitios reales sino a las escenografías de los Sibiena,  
la de Fernando VI grabada por Flipart según un cuadro perdido  
de Amiconi; en este sentido es excepcional la composición de  
la familia de Felipe V de Rago que sí podría hacer referencia  
a las salas de aparato del Alcazar después de su transforma-  
ción, y donde esté muy presente la sugestión causada por el  
cuadro de Velazquez.

También es profundamente distinto el tono que respi-  
ra la escena en una y otra casa. Sobre las Meninas son muy su-  
gerentes las palabras de Díez del Carral (68):

"De resultados de la confluencia de tan-  
tas miradas y de su misteriosa dirección  
ordenadora, la pareja regia queda atra-  
pada en el cuadro y éste merece el nom-  
bre de "La Familia" con que se le cono-  
ció cuando fue pintada. Tal nombre supe-  
ne una degradación desde el punto de  
vista de la representatividad política  
del cuadro... Trátase de una verdadera  
privatización de la vida cortesana, des-  
provista de todo formalismo o simbolis-  
mo político. Es más; el espectador, en  
vez de ser tratada como súbdito o como  
devoto destinatario, se ve útil pero  
inexorablemente convertido en partícipe  
de la representación con supremo rango  
de dignidad puesta que lo es a título  
regio; es decir, por situarse sus ojos  
en el punto focal desde el que Sus Ma-  
jestades miran".

Algo parecido podemos afirmar de los dos cuadros de Juan Bau-  
tista Martínez del Maza a las que aludíamos líneas más arriba.  
En ellos tras la impresionante figura del retratado se abre

de modo sorprendente ante los ojos del espectador la intimidad de una familia que tanta tenía la familiaridad con sus súbditos (69). Por el contrario en las escenas familiares de las barbanas, a las que también acabamos de hacer referencia, ha desaparecido esta sensación de inmediatez, de cotidianidad sorprendida que estaba presente en las obras de Velázquez y de Maza; utilizando una expresión de Angulo, en estos cuadros se nos presenta a la familia real como "institución pública" (70), ofreciéndose en forma muy estudiada a pesar de la aparente naturalidad de algunas actitudes. Si los músicos tocando en su tribuna en las obras de Van Lee y de Flipart parecen indicar que la escena recoge un momento cualquiera de su intimidad sorprendida, y si Felipe V se nos presenta como "un buen burgués satisfecho" no hay nada más en el cuadro que apunte a esta dirección: en el centro aparecen, en forma bien visible y subrayados por el gran cortinaje rojo, los atributos alegóricos del poder, la mesa y la corona. Lo mismo podemos decir de la obra de Flipart, en la que la actitud de cotidianidad sorprendida de los personajes secundarios contrasta con el tono público y solemne de la pareja real reforzada por el cortinaje, el trono sobre el que descansa el manto real y, sobre todo, por la elegancia de la fama que cubre a Fernando VI y a Bárbara de Braganza. Aunque menos acentuado, el mismo contraste se sigue produciendo, en el boceto de Rapp, entre los dos servidores del fondo y de la izquierda y la familia de Felipe V, una de cuyos miembros, incluso, la esposa de Luis I, figura no en persona sino en efígie, y cuyas actitudes carecen de la más mínima naturalidad aunque se haya pretendido conseguirla (71).

Los modelos inmediatos de este tipo de composiciones las encontramos en los retratos familiares de Luis XIV, según Nectret (72), del Gran Duque, por Mignard (73) y la de

Luis XVI, de Largillière (74) y en los retratos de grupo como el de "las Regideres de París ante Santa Geneveva" de Largillière (75), en los que, en última instancia, hay una cierta rrecuerda de los retratos colectivos holandeses, como la seña-lada Marie Prez (76).

En contraste con los cuadros de aparato existe tam-bién una abundante galería de retratos en los que se manifiesta claramente la sensibilidad recacó y se busca una serie de valores diferentes. Se trata, lógicamente, de retratos de ni-ñas y de reinas. Entre los últimos podemos señalar la encanto-dera serie de grabadas que representan a Marie Luisa de Saboya en un jardín, o el retrato de Bárbara de Braganza por Ami-ceni (77), en que aparece ésta sujetando un perrillo en su re-geze y con un atractivo femenino del que carecía en absoluto. Rapc y Van Lee en sus retratos femeninos, por ejemplo el de Isabel Farnesio (78) y el de Luisa Isabel de Francia (79), se-ben conseguir respectivamente una solución de compromiso en-tre el retrato de aparato y la nueva valoración que de la fe-menino estaba haciendo el siglo. En este sentido es sumamente elocuente la mera comparación visual entre cualquiera de es-tos dos retratos y el gran retrato de aparato de Isabel de Farnesio de Van Lee en el Palacio de la Granja en el que di-chas valores han desaparecido sustituidos por los meramente políticos.

La misma dicotomía entre un gran retrato de aparato y otro de carácter intimista y recacó se puede apreciar en los retratos infantiles de los príncipes e infantes. Basta con comparar el de Nicolás de Largillière de la infanta María Ana Victoria de Borbón (80) con los de Fernando VI y Carlos III niños de Rapc, (81) en los que, si bien no han desaparecido por completa los elementos representativos, como la gran co-lumna en el primer caso, y el manto real en el segundo, si es

tá ausente la severidad propia del retrato de aparato aunque en las dos ocasiones haya evitado cuidadosamente al pintor dar a las figuras de una naturalidad absoluta que pudiera ir en detrimento de la posición de los retratados. Por el contrario, el mismo retratista en el de Fernando, Príncipe de Asturias (82), si se ha permitido, protegido por el carácter de aparato del retrato, acercarse mucho más al mundo infantil explotando los recursos de la expresión psicológica.

Igualmente característico del mundo recoció es la utilización del retrato mitológico, que en la corte de España es utilizado exclusivamente en el ámbito del retrato infantil. Así, las de Housa del Infante Felipe Pedro como Diana (83) y de una Infanta hija de Felipe V. o muy posteriormente las de Giuseppe Benito representando al infante Felipe Antonio como Hércules, al infante Carlos como Aquiles o a la Infanta Maria Luisa como Flora, recoge el tema más que por sus indudables referencias representativas por sus posibilidades lúdicas. Una interpretación lúdica de la mitología es también la que nos ofrece la escalera principal del Palacio de Riefrío en la que niños y amercillos se disfrazan con los atributos mitológicos y juegan a ser dioses. Este tono festivo y esta utilización de la mitología que se ofrece en violento contraste con el uso que de ella se había hecho en la G'anja y del que se está haciendo contemporánea y posteriormente, solo es explicable porque aquel palacio estaba destinado exclusivamente a servir de retiro a Isabel Farnesio cuando subiera al treno su hijastro y ella se viera obligada a abandonar la corte. Era por tanto una residencia privada más que un palacio representativo.

Si el lenguaje mitológico tiene un campo muy límitado dentro del retrato cortesano y es inusual fuera de los ejemplos a que hemos hecho referencia, los Borbones, o mejor los

pintores extranjeros de los Borbones, si cultivaran el retrato alegórico, infrecuente entre los pintores españoles y cuyos ejemplos, siempre escasos, en el siglo anterior eran debidos a pinceles extranjeros. A partir de Felipe V no es tan sólo lo que vayan a aparecer, como ya hemos señalado, figuras alegóricas reforzando el contenido del retrato, sino que éste se incluye en una composición alegórica de carácter más complejo, en láminas grabadas y en grandes cuadros de caballete, como los de Antonio González Ruiz sobre el tema de la fundación de la Academia, en que aparecen los retratos de Felipe V y del marqués de Villarias, y la alegoría de Fernando VI como protector del comercio, la agricultura y las Bellas Artes (84); la alegoría de la fundación de las Colonias de Sierra Morena por Carlos III de Victorino Lopez (85), o el retrato alegórico de Farinelli pintado por Amiconi en el que se incluyen sendos émulos con los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza.

De todas formas la libertad del artista frente al tema del retrato oficial se encontraba enormemente condicionada por la existencia de toda una serie de condicionamientos formales acerca de cómo se debía traducir plásticamente el concepto de majestad profundamente arraigados en la tradición de la pintura oficial cortesana, aceptados y promovidos por el propio gusto del rey que no cede hasta conseguir unos retratistas que le satisfagan plenamente y que reciben un fuerte espaldarazo con la fundación de la Academia; así, cuando en 1754 el Protector de dicha institución designa a Antonio González Ruiz para hacer un retrato oficial de Fernando VI, exige ese año un dibujo preparatorio en el que aparezca el rey "vestido a la moda española antigua, es decir con calzas, coraza y manto real con castillos y leones; sin contar con otras particularidades sobre las que se le instruirá" y al año siguiente le vuelve a recordar que el cuadro definitivo debe estar

vestido a la heroica y revestido con el manto real. Igualmente sevaras son las normas dictadas en 1757 para confeccionar el retrato del rey que debía encabezar los estatutos de la academia; en definitiva, late detrás de uno y otro caso la misma mentalidad que llevara a finales de la década de los ochenta a intentar castigar y reprimir la venta que, en determinadas tiendas de la capital, se estaba haciendo de unos retratos del rey "indecentes y monstruosos" menos por su falta de calidad artística que por no seguir las normas convencionales fijadas por la estética oficial ( 89).



NOTAS

- (1) Véase HUARTE pp. 287 y ss.
- (2) ibidem p. 291 y 292.
- (3) FURIO 1569.
- (4) ibidem. cap. III.
- (5) véase PANOFKY. 1978 p. 86. ver tb CAROUCHO, 1979, p.183.
- (6) HUARTE p. 299. Y FURIO: "El consejero... que sea bien ceredo y de buena gracia, porque los que son dotados de esta calidad con sola ella son respetados, amados y ganan autoridad".
- (7) GRACIAN 1975 p. 154.
- (8) "tenía un rostro muy compuesto, ojos penetrantes, su hablar aunque muy medio muy gustoso; sobre todo tenía extremadas manos, que daban vida a todo aquello en que las ponía; todas sus facciones muy delicadas, su talle siroso y bien proporcio nado, y en una palabra toda ella era de muy buen arte, GRACIAN 1975. p. 74.
- (8 a) GRACIAN 1975 p. 217.
- (9) Gravisimos autores... contestan q. en los Reyes es muy conveniente la hermosura del rostro, y la compostura, y perfección de los miembros para q. hagan bien vista su persona, a cuyo intento cantó Lucano
- "Vultus adest verbis, faciesque incensa perorat  
Gretior, pul veniens in corpore virtus"
- <---
- San Basilio, con Séneca, dice, que entre las abejas, la más hermosa y de mejor color tiene el imperio de las demás. Del Rey Priamo dice Homero q. su aspecto y persona le hazian dignos de la Magestad; lo mesmo se comprueba de las Divinas Letras, donde hablando de David, se dice que era rubio, y de hermoso rostro, y que el señor estava con él; y tambien que entre otras cosas buenas q. tenía Saul, dignas del Reyno, era una gallarda disposición con que sobre-excedía a los demás de el pueblo... y Sto Tomas en la Exposición del Salmo de David, dice, que la persona de Christo fue de especiosa hermosura sobre la de todos los hijos de los hombrez; A Platón le pareció, q. assi como el círculo no puede estar sin centro, assi la

hermosurano se mantiene sin virtud interior; por lo cual el sabio Rey Alphonso en una ley de nuestro Reyno previene, que al Principe se le procure dar muger hermosa, teniendo consideración a que no carezca de este Real adorno la Augusta Prole.

Fuerza natural impele nuestra voluntad a amar lo agradado... el agradable semblante de Tito V<sup>l</sup>aspasiano, bañado de Magestad, arrastraba los afectos y aumentaba su fama. PUGA, 144-145.

"...Y si la magestad de Dios eligió a Saul para Rey de su Pueblo, por aventajarse a todos los Israelitas en esta prenda belleza, equienes Samuel declaró el motivo, quando dixo: Certè videtis quem elegit Dominus, quod non similis illi in omni populo: essi digo yo a la Nación Española, eligió la Divina omnipotencia por Nuestro Rey, y Señor al gran Felipe Quinto, ya que adornado de mil otras perfecciones: erat pulcher aspectu, decoraque facie, como de David dixo el Sagrado texto. PARGA p. 35-36.

La referencia a la belleza de David es tópica y aparece por ejemplo en HUARTE p. 303 quien añade a modo de gran colofón el propio ejemplo de Cristo según la descripción que de su persona hace el proconsul Publio Léntulo.

(10) DIEZ DEL CORRAL. 1979 pp. 77 y ss.

(11) SWIFT. 1969 p. 20.

(12) "C'était un jeune adolescent, dont la majestueuse beauté me força, presque a la adoration" BERGERAC. 44.

(12 a) vease también la descripción que hace PALOMINO del retrato de Fregu de Velazquez (p. 906) y del que pinta en Roma de Inocencio X (p. 912 y 913).

(13) SAAVEDRA p. 45.

(14) vease PALOMINO, 1945 p. 897.

(15) Interian, 1782 p. 14-16. PALOMINO (p. 903) refiere también como Felipe IV esperó para que se retratase a su hijo, el príncipe Baltasar Carlos, hasta que Velazquez volviera de su primer viaje a Italia.

(16) ROCCA, 1864. p.233-234, y BOTTINEAU p. 304.

(17) vease BOTTINEAU, p. 259 y ss., p. 282 y ss. y 366 y ss.

(18) Sobre este tema vease CEAN, 1800; SANCHEZ CANTON 1915; TORMO, 1916; ALLENDE 1919; SANCHEZ CANTON 1926; SANCHEZ CAN-

TON 1959; MATILLA, 1960; BOTTINEAU, 1962.

- (19) ACADEMIE t. III. p. 408.
- (20) ARTE, 1980 p. 114-115; SCHNAPPER, 1972.
- (22) CEAN, 1800. t. IV. p. 288; PALOMINO, 1946 p. 1116; SALTILLO, 1933 p. 207-211.
- (23) CEAN, 1800. t. II p. 209.
- (24) CEAN, 1800. t. IV. p. 124. y PALOMINO 1945 p. 1122.
- (25) CEAN, 1800 t. I. p. 51.
- (26) CEAN. 1800. t. III. p. 118-119.
- (27) Prado 713.
- (28) CEAN, 1800. t. II. p. 158.
- (29) BOTTINEAU, 330.
- (30) Elías Terme le atribuye el Felipe V del Museo de Bilbao y Bottineau el del infante Felipe I del Palacio Real.
- (31) BOTTINEAU, p. 443 nota 265.
- (32) MARIETTE 1851 IV, p. 328; CEAN, 1800, IV, p. 158-160; NICOLLE, 1925; BOTTINEAU, 1962; LUNA, 1973; LUNA 1977. <—
- (33) CEAN, 1800. t. V. p. 129.
- (34) MARIETTE V. p. 380-387; CEAN, 1800, t. V. p. ; THIEME-BECKER, 1908 t. XXIII, p. 361-365; BENEZIT, 1948, t. V p. 624-627; MORENO 1931; BOTTINEAU 1962; LUNA 1978. <—
- (35) PILO, 1958
- (36) ZAMBELLI, 1962
- (37) CEAN, 1800, BEDAT, 1974, p. 191
- (38) SANCHEZ CANTON, 1927.
- (39) GALLEG0, 1972. p. 259 y ss.
- (40) DIEZ DEL CORRAL, 1979, p. 77 y ss.

- (41) Colección Harrach, Viena.
- (42) DIEZ DEL CORRAL, 1979. y GALLEGO 1972.
- (43) veanse también a ese respecto los retratos ecuestres de Carlos II niño de Carreño de la Colección Arenaza de Madrid y el anónimo de escuela madrileña conservado en el Museo de Leningrado.
- (44) en los Museos Reales de Bruselas.
- (45) en el Museo del Prado, nº 197 y 198.
- (46) Réplica casi idéntica de esta última es el retrato de María Luisa de Orleans del Ayuntamiento de Toledo atribuido al taller de Carreño.
- (47) Museo del Prado. ver tb. BOIX, 1924
- (48) Museo de Budapest.
- (49) Museo del Prado nº 2326.
- (50) Museo de Versalles.
- (51) Museo del Prado; en el Prado existe también un segundo ejemplar (nº 402) sacado del mismo molde aunque presenta determinadas variantes. El modelo de Robert Michel para la estatua ecuestre que Carlos III pensó levantar a Felipe V sigue todavía en 1774 el mismo prototipo del que se apartan ya los modelos Juan Pascual de Mena y de Manuel Álvarez. ver tb. COLOMBO, 1900.
- (52) vease la de Guillaume Graef en el Prado.
- (53) veanse las bustas de Felipe V y de Isabel Farnesio en el Palacio Real.
- (54) Museo del Prado nº 2329.
- (55) vease por ejemplo el nº 2343 del Museo del Prado.
- (56) vease a este respecto las sugerentes palabras que el retrato de Fraga de Felipe IV dedica DIEZ DEL CORRAL, 1979 p. 77-87.
- (57) ARTE, 1980. p. 102.

- (58) GALLEGO, 1972 p. 260 y ss.
- (59) "Qu'un Etat se maintient par les Armes et par les conseils".  
Compárese con la Empresa número 20 de SAAVEDRA, 1640.
- (60) "Que les flatteurs sont contagieux aux Princes"
- (61) "Entré en Madrid el Mariscal Duque de Agrement... recibí  
le su Majestad en el salón, arrimado en un bufete, y en  
pie" (PALOMINO, 1947, p.928. La referencia alude a que  
esa recepción, como todas, tuvo lugar en el salón de los  
Espejes, tal y como representa Carreño a Carlos II en los  
retratos de Madrid, Berlín y Viena; también habla de la  
presencia "debajo del dosel [de] una silla de inestima-  
ble precio".
- (62) SAAVEDRA 1640. Empresa 23; véase también la empresa 13;  
MENDO 1657, documento VIII; y supra
- (63) RIPA.
- (64) aparecen de forma destacada, por ejemplo, en el retrato  
de Felipe IV de R. Villandrando (Museo del Prado nº 1234),  
en el de Carlos II de Herrera Barnuevo (Colección Gil, Bar-  
celona) donde también hay elementos emblemáticos como el  
águila de San Juan y angelotes que llevan el cetro, la co-  
rona y el tocón, o en el de Mariana de Austria de Carre-  
ño de Miranda (Pinacoteca del Berro, Munich).
- (65) En la casa del Greco, Toledo.
- (66) Museo del Prado nº 888.
- (67) LUNA 1979. Se imprimió como lámina independiente el deta-  
lle de la reina haciendo desaparecer la figura de Fernan-  
de VI bajo una nube (de la que sigue asomando un extremo  
de su bastón) y recortando la figura de la fama, de la  
que sólo aparece su brazo izquierdo.
- (68) DIEZ DEL CORRAL, 1979, p. 101 y 102.
- (69) véase el lugar correspondiente dentro de esta Tesis Doc-  
toral.
- (70) ANGULO 1940 p. 51.
- (71) Una verdadera representación de la intimidad de los re-  
yes sorprendida por el pintor no volverá a aparecer has-

ta la tardía fecha de 1788 con el "Carlos III comiendo ante la Corte" de Luis Paret.

- (72) Museo de Versalles.
- (73) Museo de Versalles.
- (74) Colección Wallace.
- (75) St. Etienne-du-Mont, Paris.
- (76) PRAZ, 1971.
- (77) En la Academia de San Fernando.
- (78) Museo del Prado nº 2330.
- (79) Museo del Prado nº 2281:
- (80) Museo del Prado nº 2277.
- (81) Museo del Prado nº 2333 y 2334 respectivamente.
- (82) Museo del Prado nº 2335.
- (83) Palacio Real.
- (84) El primero fue pintado con motivo de haber sido nombrado el 13 de julio de 1744 director de estudios de la junta preparatoria de la Academia, y el segundo cuando Fernando VI le nombró director. Ambos lienzos se encontraban en la Sala de Juntas de la Academia. CEAN. 1800. t.II. p. 212.
- (85) en el Alcazar de Segovia.
- (86) BEDAT. 1974, p. 195.

EL HERCULES HISPANO Y EL TRIUNFO DE LA VIRTUD

Ya señaló José Antonio Maravall (1) cómo el Estado - Moderno, que surge como una creación artificial del hombre, necesita para poder ser dirigido y conducido con éxito, de todos los resortes del cálculo y de un nuevo arte de gobernar cuyas reglas había fijado Maquiavelo en su "Príncipe", y que se oponen violentamente a las que debería dictar la virtud cristiana. Es to, que en el discurso de Maquiavelo no ofrece ningún tipo de problema, se va a presentar como tal, con una magnitud y con unas consecuencias enormes, ante las conciencias de aquellos españoles que a lo largo del siglo XVII se van a ocupar de la teoría política.

Para Maquiavelo, la cualidad de persona pública del gobernante elimina, o por lo menos relega a un segundo plano, su persona privada; y éste debe estar dispuesto a poner en un lugar secundario -e incluso a olvidar, si ello fuera necesario- su propia salvación personal frente a las necesidades de la res política. Su virtud no esta en poseerla, sino en afectarla (2); no es un hombre común, y por tanto no puede, ni debe, estar sometido a las normas morales y de conducta que rigen para el resto de los mortales.

En el pensamiento español domina una idea totalmente opuesta e irreconciliable con la posición de Maquiavelo; la de que el príncipe no debe aparentar la virtud, sino ejercitarla realmente, porque, aunque la providencia y la fortuna le hayan colocado en el lugar que ocupa, es, como cualquiera de sus súbditos, un hijo de Dios (3) y ante él se plantea de forma igualmente dramática y acuciante el problema y la obligación de su salvación individual, que se presenta como una meta mucho más importante, incluso, que la conservación de sus reinos



"...malograron muchos el tiempo, la ocasión, la felicidad, la comodidad, el empleo, el Reino, que después lo lamentaron harto. Así sollozaba el Rey Navarro, pasando el Pirineo, y Rodrigo en el Río de su llanto. Pero desdichado sobre todo quien pierde el cielo (4)".

y tiene por tanto que someterse a las mismas normas de conducta que los demás hombres, pues a la hora del último juicio no les servirá de descargo el alegar que aquellas acciones suyas se llevaron a cabo en nombre de la razón de estado, pues, como dice Gracián,

"no hay otra escalera para allá sino la de los Diez Mandamientos, por esos habéis de subir, que no he hallado hasta hoy un camino para los ricos y otro para los pobres..., una es la ley y un mismo Dios de todos" (5).

Y, si para todos es preciso plegarse a estos Diez Mandamientos, en el caso de los príncipes confluyen toda una serie de razones que refuerzan esta obligación. Unas de orden moral; él es el espejo donde se contemplan todos sus vasallos (6), y porque, además, por su ejemplo es responsable de la virtud de sus súbditos (7).

Otras son de orden político práctico, pues un verdadero comportamiento virtuoso -indispensable para que exista una auténtica vida heroica (8)-, es el mejor expediente para garantizar la fidelidad y adhesión de su pueblo:

"Los vasallos reverencian más al príncipe en quien se aventajan las partes y calidades del ánimo. Cuanto fueren éstas mayores, mayor será el respeto y la estimación, juzgando que Dios le es propicio y que con particular cuidado le asiste y dispone su gobierno... Recibe el pueblo con aplauso las acciones y resoluciones de un príncipe virtuoso, y con piadosa fe espera dellas buenos sucesos. Y, si salen adversos, se persuade a que así con-

viene para mayores fines impenetrables"(9), y porque con fiadamente se supone una acción constante de la di-  
vinidad sobre el acontecer humano (10) que asegura, a través -  
de su Providencia, un preciso mecanismo regulador que garanti-  
za en esta tierra el premio de los buenos y el castigo de los  
malos, premio y castigo que en nuestro caso se traducen en la  
conservación y acrecentamiento de sus Estados o en su pérdida  
y ruina total. Los ejemplos que sobre esta corriente de pensa-  
miento podemos encontrar en nuestra literatura son innumerables  
desde Rivadeneira hasta, incluso, el propio Feijoo. Los prínci-  
pes que actuen como cristianos

"tendrán de su parte a Dios, que es el  
Señor de todos los Estados y el que los  
da y los conserva y quita a quien es ser-  
vido" (11);

y que en el ejemplo Histórico de los Reyes Católicos

"acreditan esta verdad sus afortunadas  
conquistas, hasta establecer una Monar-  
quía permanente como la de España, sien-  
do el premio con que Dios exalta a los  
príncipes que antaponen los intereses de  
Dios a los suyos para confusión de los  
"Políticos" solamente "Estadistas", que  
tiran las líneas de su falsa política a  
la conservación propia: idea que ha des-  
vestado más provincias que los ejércitos  
enemigos" (12).

Pero esta relación de causa - efecto, que tan clara  
y evidente resulta en la exposición teórica, y de la que Saave-  
dra Fajardo -entre tantos otros (13)- da una interminable rela-  
ción de casos en que se ha producido, se ve desmentida conti-  
nuamente por la experiencia diaria: las guerras de religión  
que durante dos siglos han estado asolando Europa han venido a  
demostrar que el éxito de las armas no ha correspondido siem-  
pre, ni mucho menos, al bando católico, y que los reyes "impíos"  
no han recibido el castigo divino de la pérdida de sus estados.  
Algo falla en el esquema; la inmoralidad política de Maquiave-

lo funciona y demuestra continuamente su validez práctica, y se cuela de rondón entre los renglones de nuestros escritores, con todo tipo de matizaciones y justificaciones, y así, por ejemplo, en el Abecedario de Príncipes de Haller y Quiñones bajo la voz Disimulo se alinean en su índice los siguientes apígrafos:

- "el fingir es vicio de todos los hombres: el disimular es virtud de Príncipes.
- . el agravio que no se puede impedir se ha de disimular.
- . disimular detracciones para corregir defectos es sabia política" (14)

Esto no quiere decir nada en contra de la idea de que el príncipe deba ser virtuoso (15), sino que, conocedor del momento en que vive, debe ser consciente de que los demás no lo son y prepararse para defenderse de ellos con las artes políticas, ya que las virtudes morales exclusivamente no son suficientes para ello. Se supone, pues, la existencia de dos tipos diferentes de virtudes que se deben encontrar superpuestas en la persona del príncipe, ya que,

- "aunque en el Rey han de concurrir todas las virtudes comunes, no son estas las que bastan a hacerle buen Rey si no tiene las virtudes reales" (16),

que nos explica cuales son Saavedra Fajardo:

- "en el Príncipe son convenientes aquellas virtudes heroicas propias del Imperio, no aquellos monásticas y encogidas que lo hacen tímido, embarazado en las resoluciones, retirado del trato humano y más atento a ciertas perfecciones propias que al cargo universal. La mayor perfección de su virtud consiste en satisfacer a las obligaciones de Príncipe que le impuso Dios" (17).

El título de la principal de las obras de Don Diego: Idea de un Príncipe Político Christiano, hace referencia explí

cita a los dos órdenes de virtudes, distintas pero complementarias que deben adornar al soberano, y el sumario de la obra, donde declara el orden de las empresas, es ya de por sí suficientemente elocuente de cual sea la relación que se debe establecer entre la política y la religión, cuando en el segundo gran apartado, "cómo se ha de haber el Príncipe en sus acciones", se suceden los siguientes epígrafes:

- ".Reconozca de Dios el ceptro
- .Mire siempre al norte de la verdadera religión
- . Poniendo en ella la firmeza y seguridad de sus Estados
- . Y la esperanza de sus victorias
- . No en la falsa y aparente

para terminar advirtiéndole "que son peligrosas las confederaciones con herejes".

No vamos a entrar ahora en el papel desempeñado por la monarquía española al servicio de la Iglesia Católica, que se siente como una parte importante y consustancial de su propia entidad y como un elemento decisivo en su constitución y estado actual, y así se puede preguntar Antonio Vila y Camps:

- " si los virtuosos soberanos don Fernando y su honestísima esposa doña Isabel no hubiesen tenido tanto celo por la religión ¿qué fuera de esta Monarquía?"(18).

Tan sólo indicar la relevancia y la importancia que tuvo para los españoles el carácter de cruzada en defensa de la verdadera religión que asumió el enfrentamiento bélico entre Felipe de Anjou y el Archiduque Carlos por la sucesión de la corona de España, y cuyas resonancias llegan todavía hasta nosotros tanto por la pluma de aquellos sesudos escritores como don Antonio Cabrera, quien dedica más de la mitad de su libro (19) al capítulo en que se "trata presagiosamente de las consecuencias fatales, que se han de seguir a nuestra Monarquía de España, a

la Santa Iglesia, y Fe Catholica, si con la violenta fuerza de las Armas entra el Archiduque en España, y auxiliado por los Hereges quita el Throno al Señor Don Phelipe V y se introduce en la posesión del Solio". De la misma forma nos llegan a través del gracejo de la copla popular, ante la que se ofrece la maldad del Archiduque Carlos enfrentada de forma maniquea a la virtud cristiana de Felipe V:

" Qué es? quien solo le ha jurado  
Revelado  
Qué? Quien la corona le dá  
Maldá  
Quien siente que a España dexe?  
Hereje  
No puede aver quien se quexe,  
al ver alejar de sí,  
a quien solo aplauden (sí)  
Revelado, Maldá, Hereje.

....  
Quien la Fee dexa ensalçada?  
Su Armada  
Ay quien su defensa aplique?  
Phelipe  
Ya la herejía se ayunta?  
Junta.  
Temiendo una, y otra punta  
de tanto Marte valiente,  
pues que para hacerle frente  
su armada, Phelipe, junta" (20)

o esta otra:

"Por Christu, que si mea folla  
ali presente se achara,  
vendo tal desatenzaon  
vos deira dos mil folladas

....  
Naon zumbo; pero vos xuro  
que vostres maos courtara  
porque chegeais a os Coposs  
de as Hostias Consagradas

....  
O Señor Felipe Quinto  
que es Marte, e aínda en España...  
Este es muyto garrido  
este es fermoso, y espanta

ser tan piadoso...  
 De Dios a mal direita  
 a o Quinto Philipo exalta  
 para que la fee le deba  
 estar firma por sua espada" (21).

La conciencia española del cambio de siglo, estaba, además, especialmente sensibilizada para valorar un enfrentamiento de tipo religioso. La sensación de decadencia y de necesidad de regeneración política, que tan profundamente se sentía en las postrimerías del gobierno del último rey de la Casa de Austria, se recoge perfectamente en la obra de don Pedro Portocarrero a que ya hemos hecho referencia en páginas anteriores. Para él, los males inmediatos que están llevando al país a la ruina son la ociosidad a todos los niveles, el lujo importado del extranjero, la compraventa de los cargos de gobierno y la mala administración; pero detrás de ellos hay toda una serie de causas principales que les han producido, y que es donde hay que atajar la ruina de la monarquía; entre ellas señala la injusticia, la ambición, la lujuria, y, finalmente, como piedra angular de todo el edificio del mal gobierno, la irreligiosidad, que él confunde con la herejía y que considera como el peor y más grave pecado político, causa de la caída de los mayores imperios (22).

Una renovación de tipo religioso tenía que acompañar necesariamente a la regeneración política, y de la contienda entre Felipe V y el Archiduque Carlos, y de su resultado, van a derivarse, como ya ejemplificamos con la obra de Antonio Cabrera, la felicidad o la infelicidad políticas de la nación española, abriéndose o cerrándose de forma definitiva la puerta de los vicios del mal gobierno.

La propaganda borbónica recoge y fija en unos claros esquemas iconográficos (23) estas dos formas de presentación opuestas de los bandos contendientes en la lucha que se arti-

culan conforme a coordenadas muy simples: el bien y el mal, la religión y la herejía, la razón y la irracionalidad, términos que se confunden y que se sienten intercambiables entre sí a partir de las concepciones humanistas de corte erasmiano que ponen en la sabiduría y en el empleo de la razón lo específico del hombre y lo que le diferencia de los animales (24). Y el hombre, cuando no obra según los dictados de la razón, asume la forma del monstruo (25), y con él se le compara; así Sebastián de Covarrubias en sus Emblemas Morales dice:

"Horrendo monstruo, bestia prodigiosa,  
Es la comunidad y ayuntamiento,  
De la barbara gente reboltosa,  
Sin orden, sin razon, ni entendimieto,  
.....  
O Cancervero, ò hidra pestilente" (26).

Es monstruosa, por ser irracional, esa masa revoltosa e irrequieta, pero también se va a considerar irracional -por ir contra el orden establecido por la divina providencia-, y por tanto, monstruosa, la rebelión política, y monstruosos los hombres sediciosos;

"aquel valerosamente religioso monarca...  
triumfante de tanto monstruo rebelde"(27)

escribe Gracián, y Francisco Fernandez de Heredia caracteriza a la hidra como

"símbolo... de inquietas sediciones, que cortada una vid popular, renacen otras - (como sus cabezas), y tumultuando en olas el Pueblo se arroja sin ninguna, o con muchas cabezas" (28),

idea esta recogida aún en el Diccionario de Autoridades (29). Por las mismas razones, pero con mayor motivo, se extiende el símil a los herejes, "esas fieras hugonotes" que les llama Gracián (37), y así en el Tesoro de la Lengua Castellana de Covarrubias la palabra hidra termina con la siguiente declaración:

"por esta serpiente hidra entiendo yo la

heresia, y los hereges por los biboraznos; deven ser consumidos con fuego antes que destruyan la tierra. Que si en Alemania huviera la diligencia y zelo de la religion que ay en España, no se entendiera la hidra luterana con el orage de sus biboraznos; porque ya que presumiera de encloarse con el fuego que les pegare la Santa Inquisición les salieran gÜeros los huevos" (31).

La asimilación entre el monstruo y el Anticristo se encuentra ya en la propia Escritura Sagrada -la Bestia del Apocalipsis-, y se mantiene a lo largo de todo el arte medieval, para quedar codificada, aunque no con idénticas connotaciones, en los grandes repertorios del siglo XVI: Cesare Ripa señala -la hidra de siete cabezas como el atributo de la Religión Finta (32); para Andrea Alciato la "fingida religión" es "una ramera en un sillón sentada" cabalgando sobre un monstruo de seis cabezas (33); y en los Icones Symbolice de Giarda (34) la Teología se representa como una mujer que pisa a la herejía, caracterizada igualmente como un monstruo de varias cabezas.

No sólo la falta de religión es monstruosa; también lo son los vicios, su correlato necesario, y por tanto reciben una iconografía semejante (35)."

Este es el enemigo y frente a él se contrapone la figura del príncipe auténticamente virtuoso:

"aquel valerosamente religioso monarca  
Juan Casimiro de Polonia, victorioso primero de sí mismo y triunfante después de tanto monstruo rebelde" (36).

Es, pues, condición sine qua non una previa victoria interior; que el príncipe domine primero sus pasiones para que después pueda gobernar y hacer retornar al mundo a la senda de la razón, de la justicia, de la religión. El paralelo resulta evidente. La virtud heroica que se pide al soberano es aquella que la figura de Hércules ejemplifica de forma alegórica (37).



En su persona se ve la encarnación del auténtico espíritu caballeresco. Enrique de Villena habla de su "grandeza de corazón caballeril", y de como es

"celador del bien común, virtuoso y probado caballero, y corregía por el mundo tales monstruosidades y maneras, desagui-  
sadas doquier que lo sabía... E así será  
espejo actual a los gloriosos caballeros  
e armada cavallería moviendo el corazón  
de aquellos y no dubdar asperos fechos -  
de las armas y aprender grandes y honra-  
dos surtidos enderescandoles a sostener  
el bien común... E no menos a la cavalle-  
ría moral clara lumbre y presentará seña-  
les de buenas costumbres desfaziendo la  
texedura de los vicios y desmandando la  
ferozidad de los monstruosos abitos"(38).

Pero todavía su figura sigue manteniendo resonancias caballe-  
rescas mucho tiempo después de que tal institución desaparecie-  
se de la faz de la tierra y de que sus ideales se hubiesen de-  
mostrado anacrónicos en todos sus aspectos; y así, Baltasar Gra-  
cián añora el que

"ya no hay Hércules en el mundo que suje-  
ten monstruos, que deshagan tuertos, agra-  
vios y tiranías" (39),

aunque es consciente de que un personaje tal ya no es posible  
en su mundo. cuando presenta entre Andrenio y Critilo ante

"una valiente maza que estaba pendiente  
de una dorada cerrera: -Miradla bien,  
dijo, que en ella consiste vuestro reme-  
dio. ¿Cuya pensáis que es? -Si fuera de  
hierro, y con sus puntas aceradas, dijo  
Critilo, aún creyera yo que era la clava  
de Hércules. -¿Cómo de Hércules?, dijo  
el francés. Fue juguete aquella, un me-  
lindre respecto de esta, ni supo Hércu-  
les lo que se hizo, ni entendió el modo  
de hacer la guerra. -¿Cómo no? Si con -  
aquella triunfó de todos los monstruos  
del mundo, con ser tantos... -Porque es  
toda ella de oro macizo, aquel poderoso  
metal que todo lo ríe y todo lo rinde.

¿Qué penséis vosotros que los Reyes hacen las guerras con el bronce de las bombardas, con el hierro de los mosquetes y con el plomo de las balas? Que no por cierto, sino "per dinari, e dinari, e piú dinari" (40),

reclamando un Hércules diferente

"que con maña y fuerza averigüe la tortuosa razón de estado y castigue sus enredos" (41);

lo que no es obstáculo para que treinta y dos años mas tarde -- Francisco Fernandez de Heredia siga considerando a Hércules como el ideal del caballero, en un tono semejante al que había empleado Enrique de Villena dos siglos antes, al reflexionar sobre el paralelo entre Hércules y Sansón:

"...ó aquel es el Hércules verdadero, o este es el fingido, o partió la providencia en más brazos una fortaleza; para amparo del Pueblo de Dios, à Sansón, y à Hercules para estirpar tyranos" (42).

Como hemos señalado unas líneas más arriba, para poder llevar a cabo esta tarea, Hércules está adornado por toda una serie de virtudes y perfecciones morales de las que se constituye en ejemplo (43). El bachiller Perez de Moya, dentro de su consideración de la fábula como alegoría moral, nos propone las siguientes interpretaciones del héroe tebano:

"Y según alegoría o moralidad, por Hércules se entendía la victoria contra los vicios. Y según sentido anagógico significa el levantamiento del ánimo, que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres" (44).

Cesare Ripa, por su parte, encarna en el hijo de Alcmena la "Virtú Heroica" (45), y a él atribuye tres cualidades: moderación de la ira, contención de la avaricia, y desprecio de las delicias y placeres, cuando la razón ha dejado en segundo lu-

gar los efectos sensitivos, para señalar a continuación como la auténtica virtud es el bien bajo el gobierno de la razón, o la propia razón (46).

La utilización de Hércules por parte de la iconografía oficial se ha hecho a partir de diferentes supuestos: la alegoría moral del soberano, los orígenes míticos de la monarquía o de la dinastía reinante, la fundación de determinados ciudades, ... Su utilización en torno a la figura de Felipe V la vamos a considerar bajo el primero de los aspectos señalados (47). A través de él se quiere caracterizar la felicidad de una nación, que bajo el gobierno de un príncipe virtuoso y prudente triunfa de los obstáculos que aparecen en su camino, y entre los cuales ocupa un lugar destacado, por lo que ya hemos visto, la lucha religiosa contra la herejía.

El recurso a Hércules derrotando a la hidra para significar una victoria religiosa tiene sus precedentes: Angulo señala la existencia de tal motivo en el pilar de la Alhambra y quiere ver en ello una referencia a las luchas de Carlos V contra los herejes (48); en el frontis del libro de Damián Fonseca, Justa expulsión de los moriscos de España (49), se representa a Hércules matando a la hidra, una de cuyas cabezas yace ya por el suelo, para conmemorar tal suceso. Temas parecidos se repiten para conmemorar el triunfo de las armas borbónicas sobre las aliadas en la guerra de Sucesión.

Entre las obras de arte que representan aquella Victoria, una de las más interesantes, sin duda, es la lámina grabada fruto de la colaboración entre José Benito Churriguera y Fray Matías de Irala (50). El motivo central lo constituye la figura de Hérculesque, con la clave en una mano y el caduceo en la otra, está pisando a dos figuras que yacen en tierra: un monstruo de varias cabezas, sobre cuya significación no es necesario seguir insistiendo, y una mujer con la cabe-

llera formada por serpientes (51).

Páginas atrás señalábamos como a la victoria de la herejía tenía que preceder una victoria interior del héroe sobre sus propias pasiones; señalábamos también como esa victoria interior se alegorizaba en la figura de Hércules. A partir de estos supuestos es como podemos deducir quién es la mujer caída por el suelo. Cuando Pérez de Moya, siguiendo a Cartari (52) explica que bajo la personificación de las furias

"entiéndese... los tres vicios, ira, co  
dicia y lujuria, que desprecian a los hom  
bres por todas las malas obras" (53)

nos ofrece el correlato de las victorias morales de Hércules sobre la ira, la avaricia y las tentaciones de los sentidos, de que hablaba Riba en su Iconología.

El grabado de Irela y Churriquera nos ofrece más in  
dicios que apuntan hacia esta interpretación: a la derecha se ve una pequeña escena en donde el semidios, guiado por la fama, camina acompañado por tres animales, un león, un jehalí y un ciervo. Una vez más encontramos la explicación en Riba, al se  
ñalar cómo en la medalla de oro de Maximino la virtud heroica se simboliza por Hércules en compañía del ciervo, y cómo

"si deve intendere... per il Leone la  
magnanimità, e la forteza dell'animo, co  
me testifica Oro Apollo nei sui perogli  
fici, & per il Cignale (el jehalí) la  
virtù corporale; per la robusta fortezza  
d'esso, scrivesi, che Admeto giunse in  
sieme il Leone, & il Porco, volendo per  
tale compagnia intendere lui havere ecco  
opinto insieme la virtù dell'animo, & del  
corpo" (54).

La figura principal, desnuda, -"bintanle desnuda pa-  
ra denotar su virtud, porque la virtud la pintan desnuda, sin  
ningún cuidado de riqueza" (55)-, lleva sus dos atributos co-  
rrecterísticos, la piel de león, a la que podemos de hacer re

ferencia, y la clava, de la que Ripa nos da la siguiente interpretación:

"La clava significa la ragione, che regge & doma l'appetito, perciò che questa virtù è gran d'eccellenza di Hercole, però gli è attribuita la clava fatta d'un fermo, & forte arbore, che il Quercio, il quale dà seguro di fermezza, & di forza.

Fingesi la clava nodosa. per le difficoltà, che da ogni parte escorrono, & si offeriscono a coloro, che vanno seguitando, e cercando la virtù" (56).

Pero lleva también un atributo extraño a primera vista: el caduceo, propio de Mercurio, Esto puede ser explicado lógicamente a tenor de lo que ya sabemos, pues si por el concepto de virtud heroica se entiende

"el bene sotto il governo della ragione, anzi è la ragion istessa" (57),

y si el enfrentamiento religioso se ve como una contraposición entre la razón y la irracionalidad, la sabiduría y la ignorancia (58), tenemos que

"esta victoria de la sabiduría sobre la potencia figuraron los antiguos por dos vías con el león: la una poniéndole encima de la cabeza una lechuza... y la otra poniendo encima de la cabeza del león el caduceo de Mercurio, que es un cetro con dos culebras revueltas a él, y por el cetro se significa la justicia y por las culebras la prudencia que debe tener siempre guarnecida por todas partes" (59).

Vicenzo Cartari también atestigua la identidad entre Hércules y Mercurio (60), subrayando sus cualidades de sabio, y en las Annotazioni que Lorenzo Pignoria incluye al final de su libro, se le concede expresamente el atributo del caduceo (61).

Por otra parte, el caduceo, entendido como símbolo de concordia, de paz y de bienestar, no es ajeno en absoluto a la

idea que se tiene de Hércules como personaje benéfico que lleva la felicidad a los mortales (62), puebla territorios, funda ciudades y enseña a los hombres artes e industrias (63); y resulta tal asociación enormemente significativa de las esperanzas que se tenían puestas en la persona de Felipe V y en su reinado, que estaba llamado a terminar con la decadencia a la que había conducido a España la Casa de Austria (64). Y así, la Felicidad Pública lleva, según Ripa, el caduceo como símbolo de la virtù y como señal de sabiduría y paz (65). Paz, que también en la Nova Iconología, puede ser representada con la clava de Hércules levantada para reprimir a los malhechores y con un caduceo inclinado sobre una serpiente de colores cambiantes, que representa el veneno de la guerra y de la discordia (56), asociándose así estos dos atributos (67).

La victoria tocando sus trompetas y los templos de la fama y de la paz que aparecen en el fondo nos hablan de cuales son los resultados y consecuencias de la acción acometida por Hércules, o lo que es lo mismo de la llevada a cabo por su magestad.

Por supuesto que no es ésta la única representación de tal idea y de tal suceso. Concepciones muy semejantes son las que se hallan detrás del cuadro que Henry de Favanne pintó para su recepción en la Academia, representando el tema de España ofreciéndola corona a Felipe de Anjou, y en el cuadro supuestamente atribuido a Felipe de Silva que hoy se conserva en una de las dependencias de la Biblioteca del Escorial. En él no existe la referencia a Hércules, pero la misma idea de virtud y de religión se traslucen en las figuras de Felipe V, a quien acompaña la Fe, y de su heredero que dan muerte ritual a un dragón que pisotea copones volcados, Hostias derramadas, crucifijos y misales, y al que están devorando las llamas, y por tanto

"deben ser consumidos con fuego antes que destruyan la Tierra".

Ideas parecidas de la lucha del bien contra el mal encontramos en las alegorías del soberano convertido en Perseo combatiendo al dragón, tema que, por ejemplo, aparece en los jardines de La Granja y en uno de los jeroglíficos que adornaban la carrera de su entrada en Madrid, y del que la consiguiente relación explicativa nos dice:

"es el Dragón el pérfido moro, que procurando cobrar feudo, tiene oprimida la belleza de la mejor Andrómeda del Africa; y siendo aquel Perseo Gentil (ó Fabuloso) espera deste verdadero Perseo su libertad" (68),

volviendo a asociar la monstruosidad física del dragón con la monstruosidad espiritual de la infidelidad y de la herejía. En tanto que ambos se encuentran en contra de la verdadera religión, protestantes y mahometanos, se presentan idénticos, como las dos caras de una misma moneda, y toma nueva actualidad y aplicación para alegorizar la victoria de nuestro primer borbón la imagen de Santiago Matamoros, tal y como aparece en la portada de las Glorias de Felipe V de Antonio Cabrera. Episodio que no se ha tomado de la mitología pagana, sino de la propia historia nacional, que rápidamente será la preferida para usarse como punto de referencia (69).

El tema de Belerofonte venciendo a la quimera también viene a significar la misma victoria del varón virtuoso sobre el mal entendido como monstruosidad (70); el que cabalga sobre Pegaso alude que la fama conserva la memoria del hombre virtuoso. Esta figuración aparece en la antecámara larga de los apartamentos reales en el centro de la fachada de Juvara, y que con la caída de Faeton -condena de la imprudencia (71)- representada en el oratorio; con el Mérito Triunfante y el combate de Hércules y Anteo -victoria del hombre vir-

tuoso sobre sus pasiones y apetitos carnales (72)-, figuradas en las bóvedas de la plantabaja; y con la apoteosis de Hércules y Hércules niño matando a las serpientes -el triunfo de la virtud sobre el mal ya desde la cuna (73)-, pintadas entre 1744 y 1745 en el ala sudeste de Procaccini para sustituir otras de tema semejante, nos traza un conjunto coherente acerca de la figura moral del Príncipe como héroe virtuoso representado en las bóvedas del palacio segoviano. El tema del triunfo de la virtud heroica lo vamos a volver a ver representado en más de una ocasión en formas muy semejantes a la del grabado de Irala y Churriguera.

En la alegoría de Carlos III que dibujó Solimena y grabó Cernone, mientras que en la parte superior de la lámina aparece el soberano rodeado de virtudes morales, en la zona inferior derecha, entre los que son expulsados y marginados por la virtud regia volvemos a encontrarnos a la hidra y a la figura con su cabellera formada por serpientes que aparecían pisoteados por Hércules en la lámina grabada por Irala.

Tres veces aparece representada la virtud heroica en los frescos de los techos del Palacio Real de Madrid. Una, en la bóveda pintada por Mengs (74) representando la apoteosis del Emperador Trajano a quien conducen al templo de la Inmortalidad sus virtudes y victorias, aparece en lugar destacado, junto a Minerva personificando la sabiduría y justo delante del Trono, la representación de Hércules significando precisamente con sus atributos "la fortaleza que requiere el más alto punto de la virtud (75). Otra, en el techo pintado por Bayen en la antecámara del Infante don Gabriel y que representa a la Providencia presidiendo la virtud y las facultades humanas (76), y entre las cuales aparece representada la virtud heroica en la figura de Hércules que, "si está en pie, esto demuestra que uno de sus caracteres distintivos es



la vigilancia contra los halagos de los  
placeres y las asechanzas del vicio (77).

Y finalmente aparece representada, y esta vez como principal  
y único motivo del techo pintado por Mariano Maella en la ac-  
tual biblioteca de la reina Victoria Eugenia. Se encuentra Hér-  
cules sentado sobre una nube, con la piel del león y la clava,  
mientras que la fama acude a coronarle sin dejar de tocar los  
clarines de la fama. A sus pies aparecen dominados el Cancerte-  
ro, refrenado por una cadena sujeta por un angelito y una -  
figura, caída por tierra en quien Fabrè (78) ve al gigante An-  
teón, hijo de la tierra y por tanto de las pasiones terrenas. Para  
Pérez de Moya la lucha entre Hércules y Anteo significa  
el combate del varón virtuoso contra sus pasiones carnales(79).

## NOTAS

- 1) Véase especialmente MARAVALL 1944.
- 2) "con el mismo símbolo quisiera Maquiavelo a su príncipe, aunque con diversa significación, que estuviese en las puntas de su ceptro la piedad e impiedad para volvelle, y hacer cabeza de la parte que más conviniese a la conservación o aumento de sus estados. Y con esta fin no le parece que las virtudes son necesarias en él sino que basta el dar a entender que las tiene; porque, si fueran verdaderas y siempre se gobernase por ellas le serían perniciosas, y al contrario, fructuosas si se pensase que las tenía". SAAVEDRA, 1640, Empresa 28.
- 3) "Este misterioso carácter †, que precede a las letras, nos enseña a todos, que nacimos Vasallos de Christo; y que como tales debemos observar sus preceptos... porque como en el cielo no se reparten los premios con injusticia, al que no lo merece no le premian.  
Supuesta enseñanza común a todos, le dice el Príncipe este carácter †, que no solo nació vasallo de Christo, sino también su sustituto en la Tierra, y que para satisfacer a esta dignidad, que le haze solo, se de a prevenir un ánimo generoso, que le haga superior a las fatigas... y así si V. A. se dedica gustoso al exercicio de las virtudes, que pueden hazer perfecto Príncipe, avrá hallado el arte de convertir sus fatigas en gloria... y que desde la perfección Christiana haga paso la política". HALLER, 1713. pp. 3/4.
- 4) GRACIAN, 1975. p. 199. Felipe IV habla de la preocupación que le causa su propia salvación en las cartas dirigidas a Sor M<sup>a</sup> Agreda de 5-VIII-1646 y 18-XI-1648; así mismo también en las de la monja al rey de 10-III-1651 y 1-VI-1652.
- 5) GRACIAN 1975, p. 229. El aviso a los reyes para que piensen en la otra vida se encontraba ya en GUEVARA 1529. lib. I, cap. XXXI.
- 6) "facilmente disimulamos en nosotros cualquier defecto,... no podemos sufrir un átomo en el espejo donde nos miramos. Tal es el príncipe, en quien se contemplan sus vasallos, y llevan mal que esté empañado con los vicios", D. SAAVEDRA, 1640. Empresa 13.
- 7) "Más puede el buen ejemplo del príncipe para persuadir a

- los otros a la virtud que todas las leyes y diligencias que sin él se usan", RIVADENEIRA, 1595, p. 550. La idea de la influencia del príncipe sobre la conducta de los súbditos aparece formulada en Erasmo: "tu vida está a la vista de todos; no puedes esconderte; necesariamente deber ser bueno con gran bien de todos, o debes ser malo con daño general". RIVADENEIRA, 1516, p.287.
- 8) Sobre tal creencia se insiste en GRACIAN 1975: mientras el vicio prevalezca no comparecerá la virtud y sin ella no puede haber grandeza heroica". (pp. 49/50); En otro lugar (GRACIAN, 1973 p. 43) señala como "entre solo los príncipes cristianos ha habido algunos perfectísimos, y que queden condenados los dos impíos políticos (Maquiavelo y Bodin) por ciegos o mudos". De la necesidad de que el príncipe fuera hombre virtuoso hablaba también HUARTE, p. 293, 299 y 302-303.
- 9) SAAVEDRA, 1640. Empresa 18. En otro lugar de la misma empresa presupone que los vasallos mismos eligen por rey al hombre más recto: "los elementos se rinden al gobierno del cielo por su perfección y nobleza, y los pueblos buscaron al más justo y al más cabal para entregarle la suprema potestad". CODORNIU, 1753, dedica el apartado octavo del capítulo décimo a "cuanto importa la Caridad a la verdadera Razón de Estado" demostrando como los reyes son más obedecidos cuanto menos temidos y más amados por su vida virtuosa. La misma idea aparece en FURIO, 1569, capítulo I. Y el padre Feijoo puntualiza que "de este modo se asegura el respeto, el amor y la obediencia de los súbditos mucho más eficazmente, que con todo el complejo de esotras sutilezas políticas, o razones de estado, ...si se pregunta: ¿Por qué se hizo esto Se dice que por razón de Estado... ¿No sería respuesta más racional decir que se hizo porque era justicia hacerlo, o porque así lo dictaba la religión, o la clemencia, u otra virtud?"
- 10) "No pierde el tiempo el gobierno con el ejercicio de la virtud, antes dispone Dios entre tantos sucesos". SAAVEDRA, 1640. Empresa 18. Sor M<sup>a</sup> Agreda en carta del 24-XI-1646 da a Felipe IV consejos morales para que Dios favorezca la empresa del sitio de Lérida. Ideas semejantes aparecen también en RIVADENEIRA, 1595 en el prólogo; y en GRACIAN 1973 p. 40. También HUARTE DE SAN JUAN (p. 301) señalaba la necesidad de que Dios ayude a gobernar al rey.
- 11) RIVADENEIRA, 1640, p. 524. La misma tesis la vuelve a sostener en RIVADENEIRA 1595, capítulo XVI y en SALAZAR, 1619, proposición III. Todavía seguía vigente en época de Fernando VI, RELACION, 1981, p.68.

- 12) PORTOCARRERO, 1700, p.47. La misma idea de castigo superior expresa el siguiente Epitafio para el Sepulcro de don F<sup>o</sup>ancisco Ronquillo, cuando Dios le seque de este mundo como le secó de esta corte.

"Aquí yace aquel heroe desalmado  
que se ocultaba, ya cadaver frío,  
el que del castro desterró lo pío,  
haciéndole cruel razón de Estado.  
Fue a la patria enemigo declarado,  
lisonja del plebético gentío,  
privó a la voluntad del albedrío,  
el uso a la razón privó alterado.  
Fue su ascenso apariencia de la vida;  
Icaro, remonter pretendió el vuelo,  
diole las alas la deidad fingida;  
tanto quiso subir que vino al suelo.

...

Las mismas ideas aparecen en SALAZAR, 1619 en su proposición tercera. Alfonso de Castrillo justifica el hecho de que naciones infieles o paganas consiguieran resonantes éxitos políticos, como los conseguidos por el Imperio romano, tanto para castigar los pecados de otros pueblos, como para premiar Dios en la tierra su virtud ya que no podía darles el cielo.

- 13) Todavía en 1766 Antonio Codorniú, capellán castrense, pudo de escribir, en un librito titulado El Buen soldado de Dios y del Rey un capítulo en el que bajo el epígrafe "Como la felicidad en las batallas está vinculada a la virtud", cosas como ésta: "...así fue entonces, y así será siempre, si los soldados del Rey se portan como soldados de Jesús, vistiéndose la armadura de Dios; y rechazando constantemente todo pecado, por más que les rodeen, y soliciten las tentaciones... El mismo Dios será su luz, su caudillo, y su protección: y con tal protección, luz y caudillo, serán diestros en acometer, valientes en ejecutar y fuertes para resistir... Dios lo tiene ofrecido en sus Sagradas Escrituras, y no puede faltar la palabra de Dios... Y si este triunfo, y alegría, esta confianza, animosidad y victoria está vinculada a los buenos y justos; a los que se guarden exactamente la Ley de Dios: qué resta, soldados míos, sino que os entreguéis desde ahora a la observancia de esta Santa Ley?" (pp. 137/139).

- 14) Puede verse, a modo de ejemplo, testimonios de la casuística en torno a la simulación en RIVADENEIRA, 1595, prólogo y capítulo IV; MARTÍN RIZO, 1626 capítulo XXI; GRACIAN, 1975, p. 177; GRACIAN, 1968 pp. 59-60, 63, 71, 202-203 y ..

- y 218-219; GRACIAN, 1973, p. 47 y 51; y SAAVEDRA, 1640, Empresa CI
- 15) El mismo HALLER escribe en otro lugar: "si el Príncipe en el gobierno de sus Estados tiene por fin a lo útil, sea, ó no, honesto, y para conseguirlo, escoge los medios más proporcionados; entonces será verdadero Estadista, pero prudente solo en apariencia; porque la verdadera prudencia, como nunca se separa de las virtudes, solo puede aconsejar lo que es honesto. Todo el primor de la prudencia del Príncipe consiste en hacer Christiana a la razón de estado" (pp. 101/102).
  - 16) FERNANDEZ DE NAVARRETE, 1626. La superposición de órdenes de virtudes en la persona real también se encuentra en GRACIAN, 1973 p. 42.
  - 17) SAAVEDRA,
  - 18) VILA, 1792, p. 151.
  - 19) CABRERA, 1708.
  - 20) Desengaño de la reyna Ana, tristezas de Estanope, y lágrimas de Esteramberg. A la pérdida grande de su armada, en este año de 1710, conseguido por las tropas de nuestro Monarcha Don Phelipe V.
  - 21) Al general Guido Esteramberg, General del Exercito de los Aliados, a la entrada en las castillas. Lisboa, s.a.
  - 22) ¿Qué ha motivado esta alteración sino la falta de religión? Esta la plantó Christo en el Oriente; y allí tuvo su origen y allí tambien lo tuvieron las herejías, que fueron su ruina, mereciendo los irreligiosos pecados de aquel relajado catolicismo le quitase Dios la fe y la pusiese en Occidente. Castigó Dios los vicios y tiranías de aquellos emperadores, quitándoles el imperio con el azote mahometa no por su gran infidelidad, no mereciendo otro título los que atropellan las leyes divinas y eclesiásticas" (p.237).
  - 23) Sobre el desarrollo de la iconografía heroica en torno a Carlos V y sus victorias religiosas vease la importante Tesis Doctoral de F. CHECA CREMADES, Carlos V y el sentido heroico del Renacimiento. Madrid, 1980.
  - 24) "El atributo que la sabiduría da al hombre sobre los hombres es el mismo que el de la razón da al hombre sobre

las bestias; de manera que así como mediante la razón se evita la acometida de las fieras y redoma su contumacia nativa y se domestica su salvajina condición, así también, gracias a la sabiduría, vive fácil y seguramente en tal salvaje maraña de vicios y tanta monstruosidad de maldades". L. VIVES, p. 229.

- 25) Cuando habla de los "monstruos de la necesidad" señala Gracián (1968, p. 166) como "toda monstruosidad del ánimo es más disforme que la del cuerpo".
- 26) COVARRUBIAS, 1610. Centuria I, Empresa 74. Una idea semejante de que el pueblo es animal de muchas cabezas aparece en S. MONCADA, 1614. Discurso VIII, cap. II.
- 27) GRACIAN, 1975. p.147.
- 28) 1682, p. 64. Anteriormente, en 1560, H. SEMPERE, en la Primera parte de la Carolea, compara la rebelión de las Comunidades con un monstruo de varias cabezas, que sólo la razón victoriosa logrará dominar.
- 29) Hydra. Figuradamente se dice hablando de las sediciones populares, y de otras cosas que se multiplican más cuanto más se procurara destruir las y acabar con ellas. La misma se recoge en BAUDOUIN, t. I. p. 216-217. Ver también MACCIO, 1628 p. 57.
- 30) GRACIAN 1975. p.147.
- 31) La explicación del fuego para atacar la herejía y la justificación del procedimiento inquisitorial queda dada cabalmente en la historia mítica del animal que Covarrubias había relatado unas líneas antes: "Redúcese a historia en esta forma, que (la hidra) era una laguna cuyas exhalaciones causaban la corrupción en el ayre y pestilencia, y queriendo cerrar sus manantiales, brotava luego el agua por otros nuevos; Hércules, en el tiempo del estío, la agotó, y quemó en ella tanta cantidad de leña que secó los manantiales, y se divertió el agua por otras partes" (tal explicación coincide con las que ofrecen Perez de Moya y Fernandéz de Heredia) "Platón, continúa Covarrubias, dice aver sido hydra un sofista caviloso, y así significa los argumentos cavilosos, engañosos; Hércules, que es el sabio, con el fuego de su ingenio le abrasa y con las sestas de sus razones lo mata" (esta explicación la recoge también J. Pineda, tomo II, p. 104.) RIVADENEIRA 1595,

cap. XXVI dice que "en las divinas letras manda Dios que muera el que no quisiere obedecer al sacerdote y llama a los herejes, lobos y ladrones y cáncer, de lo cual sacan los Santos que se han de matar como lobos para que no perezcan las ovejas".

32) RIPA; 1624. p.559.

33) Emblema VI.

34) Milán, 1626.

- 35) Entre los muchos que podríamos ofrecer, señalemos a modo de ejemplo como Gracián identifica la mentira con una hidra de muchas cabezas (1975). p. 60), o Perez de Moya identifica con el deseo carnal al gigante Anteo y con el dragón que guarda el jardín de las Hespérides... La representación monstruosa de los vicios no es otra que patentizar su horror intrínseco: "En un monte cercano a Sauna... se halló un Hipocentauro, a todas luces horrible, extraño y espantoso... siendo a todos de extraña admiración, un compuesto de tal deformidad y causando horror a los que vieron su aspecto... pues este monstruo horrible ha de servir de pauta, para dar a conocer a la soberbia que no es fiera de menos horror" (POZUELO, 1731. pp. 187/188).
- 36) GRACIAN, 1975. p.147. El 15-XI-1647 Sor M<sup>te</sup> Agreda escribe una carta a Felipe IV en donde con ejemplos de Salomón, José y David le propone meditar que no es rey quien no lo es de sí mismo; y GRACIAN (1968 p. 56) señala que "no hay mayor señorío que el de sí mismo, de sus afectos". Ideas idénticas recibió Felipe V en su juventud de boca de Fenelón; la victoria previa sobre uno mismo es tema recurrente a lo largo del Telémaco.
- 37) J. PINEDA, aunque sostiene esta opinión, en el largo diálogo dedicado a las hazañas de Hércules, en el Diálogo segundo opone la figura de Hércules, como fuerza y no como sabiduría, a la de Pallas, que alegoriza la auténtica valentía cristiana y la sabiduría, como nacida de la cabeza y como virgen, ya que nada puede contra ella. "...he derrocado a dos Hércules de nuestro tiempo; y no es de maravillar, pues en favor de mi doctrina, de David... dice: "domad vuestros malos deseos y contarseos ha por sacrificio de Justicia"... y notad vosotros varones militares, que la victoria que yo de vosotros he alcanzado no es de uno contra dos, sino de uno contra medio, pues yo no soy la mitad de hombre que cualquiera de vosotros; y así veréis que los

menores entre los sabios son mayores que los grandes entre los valientes" (tomo I, p.101/102).

- 38) VILLENA 1485. fols. IV y ss. Ripa también nos habla de cómo su clava se dirige contra todos los malhechores del mundo: "la clava, istromento col quale Hercole soleva castigar gl'inimici, con reprimere l'audacia de malfattori" (p. 495).
- 39) GRACIAN 1975. p.209. La imagen de Hercules matador de monstruos aparece también en SAAVEDRA 1640 empresa 97.
- 40) ibidem p. 163. Sobre tal cambio de ideales vease MARAVALL 1976, II. La misma opinión en Covarrubias, 1610, p.234.
- 41) GRACIAN, 1975. p. 163. Es interesante señalar como aquí se vuelven a identificar maldad-monstruosidad con Razón de Estado, que debe ser vencida por Hércules.
- 42) VILLENA, 1485. p. 19.
- 43) Ver por ejemplo CARTARI, 1647, p.184; PEREZ DE MOYA, 1928. tomo II, pp. 99/101; ERIZZO, 1585.
- 44) PEREZ DE MOYA. Tomo I, pp. 10/11. Pineda, después de explicar esta triple interpretación de la fábula, dice: "... más yo poco caso hago de las alegorías in divinis compuestas por los poetas, teniendo a las Sanctas Escrituras con lenguaje católico." (tomo III, p. 224.)
- 45) Covarrubias da la siguiente definición de virtud heroica: "Es la más perfecta en grado consumado, como la tienen los santos que llaman heroes. Las virtudes en grados remi sos se hallan sin otras, más en grados perfectos, heroicos y consumados están travadas unas con otras; de donde no puede uno tener justicia en grado perfecto y heroico sin que tenga juntamente la virtud de la templança, fortaleza y prudencia. Lo mismo en las virtudes teologales."
- 46) RIPA 721. También Erasmo había utilizado esta alegoría: "Leyendo los trabajos de Hércules, enseñante a ti aquellos como por honestos juicios y diligente industria, nunca cansado de obrar bien, se gana después el cielo" (Enchiridión o manual del caballero cristiano. ed. Dámaso Alonso. Madrid, 1971. p.242.)
- 47) Fernando Chaca ha señalado cómo las alegorías militares de Carlos V adoptan la figura de Hércules con preferencia a la de Marte -que sería incompatible con el pacifismo de su formación erasmista- porque la guerra no constituye en



su política un fin en sí misma, sino que tiene como último objetivo una paz universal bajo el signo del cristianismo, y sus campañas son el enfrentamiento de la virtud contra el pecado, de la racionalidad contra la irracionalidad propia de las bestias con que se caracteriza a herejes e infieles.

- 48) ANGULO, 1952. p. 20. Y Fray Prudencio de SANDOVAL, en su Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V..., hace una comparación semejante: "si Hércules con su clava mató la mayor parte de los centauros, por lo cual los demás, atemorizados, huyeron, ¿qué hizo el invictísimo Carlos V en la guerra de Alemania sino matar y perseguir los centauros en apariencia de hombres cristianos y dentro los infieles y perseguidores de la fe de Cristo, de los cuales tuvo la victoria?" (B.A.E. 1956. tomo III, p. 52).
- 49) Roma, 1612. El mismo tema aparece en el frontispicio de la Disputationem Indiarum de Solorzano Pereira (1629) que se copia exactamente igual en la Política Indiana de 1647.
- 50) Véase también el estudio de BONET, 1976.
- 51) Dos personajes semejantes se pueden ver aplastados bajo las ruedas de la carroza de Alejandro VII en el frontispicio del libro de F. Martinelli, Il Primo Trofeo della croce (1663). El significado maléfico de ambas figuras aparece subrayado en el grabado de Irala y Churriguera por la aparición en la zona derecha de la lámina de la serpiente y del basilisco, monstruo que figura entre los atributos de la maledicencia, la calumnia y la pestilencia, según RIPA 1758, lams. CLXV, XCV y CXXXIV.
- 52) "tre fossero le Furie, le quali venissero à turbare le menti humane, per che tre sono gli affetti, che tirano gli huomini a fare ogni male senza pure hauer alcun minimo rispoeto, ne alla propia fama, ne alla famiglia, da che si seende, ne alla propia vita; La Ira, che cerca vendetta; La Cupidigia, che brama ricchezza, & La Libidine che si da in piedi a dishonesti piaceri" (CARTARI, p. 153) Las representa como tres mujeres con serpientes en lugar de cabellos entre otros atributos. Aquí se han simplificado los atributos y su número, quedando las tres simbolizadas en una.
- 53) PEREZ DE MOYA, II, p. 329.

- 54) RIPA p.721/722. En la página 255 hace referencia a Hércules señalando como debe ir "la fortaleza del corpo (simbolizada en la clave) congiunta con la generosita del animo (el león)".
- 55) PEREZ DE MOYA, II, p.101.
- 56) RIPA, P. 721/722.
- 57) RIPA p. 721.
- 58) Pineda, en los dos primeros capítulos del Diálogo IV, habla de cómo es "el pecado padre de la ignorancia" y de cómo es "el pecado hijo de la ignorancia".
- 59) PINEDA, t. II, p. 108.
- 60) "Oltre di ciò, se non fu Marcole il medesimo che Mercurio, ben fu da lui poco differente, come ne fa fede la imagine sua fatta da Francesi, che l'adoravano per lo Dio della prudenza, & della eloquenza." CARTARI, p. 180.
- 61) CARTARI p. 320.
- 62) Recuérdese que es frecuente la representación de Luis XIV con el caduceo. El caduceo como atributo de la paz aparece utilizado por Bernini en el catafalco de Paolo V según la lámina grabada por T. Crueger sobre dibujo de G. Lanfranco.
- 63) Esta visión aparece ya en la Crónica General de España (1543) de Florián de Ocampo, y en las obras del Padre Mariana.
- 64) Por otra parte el emblema CXVIII de Alciato, "virtute fortuna comes", alude a como la fortuna, simbolizada por el caduceo, es el correlato de la virtud.
- 65) RIPA. p.231/232.
- 66) RIPA. p. 495.
- 67) Una asociación parecida es la de la lanza y el caduceo, que aparece en el libro I de la Eneida, en Pierio Valeriano, en Achille Bocchi, y se trata a colación también en la Oración Fúnebre que se pronunció en las exequias de Felipe V en Alcalá de Henares.

- 68) Relación de la entrada de Felipe V en Madrid. Madrid 1700. El moro representado por un dragón muerto parece representado también en el frontispicio de la Relación de la forma que se tuvo en el entierro de don Alonso Perez de Guzman el Bueno... Sevilla 1615. La misma asimilación entre moros y protestantes se produce en la fuente de la Fama de los jardines de la Granja -como veremos en otro lugar de esta Tesis- y en el obelisco conmemorativo de la batalla de Almansa, en cuya cara Norte se establece un paralelismo entre aquella victoria y la que en el mismo lugar obtuvo Jaime I el Conquistador sobre los infieles:

Quintum suscitavit Quintus Carolus Philipus  
et Francorum  
Del Quinto Carlos memorias  
Filipo quinto tambien  
Excita en nobles victorias  
Quando de dos Jaymes Glorias  
En este campo se ven.  
Tempore quo hic Mauris Jacobus castra  
subegit Werwicus styggias sistere fecit aquas.  
Er Rey D. Jayme llamado el Conquistador  
derrotó a los Moros la primavera del año  
de 1255 en este mismo campo

PRADAS NAVARRO, 1707.

- 69) vease sobre ello MORAN, 1979.
- 70) RIPA, 719 y ALCIATO, Emblema XIV. También señala aquí la victoria "de los soberbios monstruos d'esta vida"
- 71) Vid. TESIS.
- 72) Vid. TESIS; PEREZ DE MOYA, II, p. 114-115 y FABRE, 1829, p. 303. Estos temas aparecen recogidos en los Pensieri Morali di Pittura che sonno dipinti nel Appartamento Basso y en ellos se le señalan a B. Rusca los temas que debían figurar en dichas salas.
- 73) ver SAAVEDRA, 1640. Empresa I.
- 74) CEAN 1800, III, o.130; PONZ 1793, VI, p. 19 y FABRE, 1829, p.133 y ss.
- 75) FABRE, 1829, p.134. Cita como autoridades dos medallas de Gordiano y de Numeriano, citada por Cartari, en que aparece esta representación.

76) PONZ, 1793, VI, p. 23 y FABRE, 1829, p.271.

77) FABRE, 1829, p. 275.

78) FABRE, 1829, p. 303.

79) "Hercules significa el varon virtuoso que desea vencer el deseo de su carne, con quien tiene gran combate y lucha de ordinario. La codicia o deseo carnal se dice ser hija de la tierra, entendida por Anteo, porque esta codicia no nace del espiritu, sino de la carne...; y cuando el varón virtuoso, que es Hércules, pelea con el deseo carnal, vén celo algunas veces, mas como Anteo, cayendo en tierra, re cobraba fuerzas, así la carnal codicia ya mortificada o pacificada, una vez se suele levantar más recia con la ocasión; y así para que Hércules venza a Anteo, es necesario apartarle de su tierra. Quiere decir, apartar ocasiones y conversaciones y viandas cálidas, y del vino, y carnes regaladas, y otras muchas cosas que incitan a la lujuria". PEREZ DE MOYA. II, p. 114-115; CELIO. lib. LIX. "De Rationis cum appetitu pugna" fol. 427.

EL REY GUERRERO Y LAS ASPIRACIONES PACIFISTAS.

Casi justo en la mitad del siglo XVIII Antonio Górniz propone como el ejemplo perfecto del Príncipe Político Cristiano a Fernando el Católico, y lo celebra como militar, haciendo hincapié en sus valores marciales de una forma que ya no era habitual en su tiempo (1). Estos elogios militares eran la forma corriente en obras aparecidas en los primeros años del reinado de Felipe V y publicadas incluso antes de que estallara la Guerra de Sucesión para la corona española. Así, la imagen que de Felipe V nos ofrece Puga en su "Crisol de la Española lealtad" es fundamentalmente militar, sin hacer mención alguna al progreso y desarrollo de las artes, el comercio y la industria, ni al establecimiento de una paz duradera, aunque sí haya numerosas referencias a su piedad y a la defensa y mantenimiento de la religión verdadera. El tono de la obra se desarrolla en los siguientes términos:

"Así es la robustez, y valentía de nuestro Rey... tan propia de verdadero Soldado como la contempla Marte, pareciera primera nacida entre el polvo, y rigores de la campaña, que en las delicias de los Reales Palacios, cuya plausible naturaleza, valor, y espíritu, le ilustran como a otro Alexandre, a que le consideran los arbes ser siempre vencedor, nunca vencida" (2)

recomendando vivamente la práctica de la caza como la mejor escuela física y espiritual para que el rey se prepare a afrontar su misión específica, la guerra (3).

En las solemnes exequias que, para honrar la memoria de Felipe V, celebra la ciudad de Alcalá de Henares, ya está empezando a quedar obsoleta esta imagen de la realeza que, sin embargo, todavía sigue empleando el predicador al hacer

el panegírico del difunto rey:

"Y lo vistió en su lecho de muerte [David a Salomón y, consecuentemente, también Felipe V a Fernando VI] con las arneses todos del soldado, porque no hay arbitrio, ni más honrese ni más seguro para hacer feliz, y respetable en el Mundo una Monarquía, que ver puesta en el campo al Rey mismo, que la manda con su espada... (4)

Sin embargo en la misma ocasión, la muerte de Felipe V, el Padre Sarmiento en las "Coplas de Perico y Maria" pone en boca de una niña los fervientes deseos de su pueblo de alcanzar una era de paz (5).

La guerra de Sucesión fue la experiencia más dura que sufrieron los españoles durante el siglo XVIII, pero su fin no supuso el advenimiento de una paz definitiva. Las condiciones de los tratados firmados en Utrecht y en Rastadt que le dieron fin (6) trajeron consigo para España unas recortes territoriales en sus posesiones europeas y, con ellas, el comienzo de la posibilidad de un resurgir económico y la base sobre la que se edificará toda nuestra política exterior durante el siglo XVIII.

Como consecuencia de la guerra de Sucesión la conciencia española había quedado profundamente enturbada, pero su más dolorosa prueba fue debida, más que a las mismas consecuencias de la guerra, a la traumatizante experiencia de ver por primera vez su suelo convertido en campo de batalla e invadida por tropas extranjeras, de las que una gran parte -por si ello fuera poca- eran herejes. Henry Kamen (6) ha demostrado en su estudio sobre la Guerra de Sucesión española que el conflicto no produjo trastornos excesivamente notables ni económica ni demográficamente, pues ambas bandes -excepción hecha de determinados sucesos protagonizados por el ejército borbónico en Cataluña y Levante-, preocupados por ganarse a

la población, procuraron por todos los medios mantenerle al margen de la guerra, evitando en lo posible saqueos y violencias innecesarias; la mortalidad directa producida por las batallas recayó por tanto sobre las saldades de los ejércitos en lucha, formados en su mayor parte por contingentes de tropas extranjeras. Así, pues, la guerra no produjo una despoblación efectiva en la península, y, en las zonas en que esto se observa, no se trata tanto de una mortandad real como de un trasvase de población del campo a las ciudades principales.

Cesces parciales se han observado en el terreno económico. Salvo en determinadas momentos en Cataluña, la guerra no tuvo una incidencia directa sobre los precios, y las dificultades padecidas por los barbones en los años de 1709 y 1710 se deben menos a los reveses militares —pues ni Felipe V ni el Archiduque hicieron una guerra de desgaste— que a las malas cosechas de 1708 y 1709, a las que en última instancia habría que echar también los malos resultados por los que discurrieron sus armas en aquel periodo de tiempo. Paradójicamente la guerra fue en muchos aspectos beneficiosa para la nación. Algunos hombres del siglo XVIII, como Javellanas (8) y Campomanes (9), se dieron cuenta de ella, aunque atribuyeran la causa a factores que la moderna historiografía ha demostrado erróneos. Pero en definitiva, y esto es lo que nos interesa, España no sólo no salió de la Guerra peor que como entró, sino que incluso salió favorecida. Y fue este restablecimiento económico, sumado al alivio indudable que para su economía supuso la pérdida de los territorios europeos, lo que, con la existencia de un nutrido contingente<sup>4</sup> de tropas veteranas formadas en la guerra y con la toma de conciencia española de su necesidad de convertirse en una potencia naval para mantener los territorios de Ultramar, hizo posible el desarrollo de la política revisionista de Felipe V (10) y la entrada del país



en una nueva serie de guerras (11).

Felipe V no se conformó jamás con las condiciones de Utrecht, e impulsado por Alberoni intentó reiteradamente restablecer su hegemonía sobre los territorios italianos. Esta política se vio alentada, y sostenida muchas veces, por la política personal de su segunda mujer, Isabel Farnesio, quien viendo excluidos a sus hijos del trono español aspiró a situarles al frente de unos reinos que previamente era preciso conquistar. En la base de las campañas italianas, que van a constituirse en elemento perturbador del delicado sistema del equilibrio europeo, encontramos el descontento del rey y la ambición de la reina, y aunque también hay que tener en cuenta los intereses económicos del levante español que se venían proyectando secularmente en esta dirección, tales guerras fueron vistas por muchos contemporáneos como sacrificios inútiles promovidos por el capricho de Isabel Farnesio.

Así pues, el reinado de Felipe V fue una época durante la cual España estuvo comprometida casi continuamente en empresas militares; pero, al menos en las primeras años de su reinado, un amplio sector de la opinión pública acogió favorablemente estas actitudes bélicas, pues esta parte de la sociedad española tendía a identificar la decadencia de la monarquía española bajo los últimos reyes de la Casa de Austria con su decadencia militar, achacando a ésta la causa inmediata de aquella. Muy significativa de esta actitud es un dicho que corrió por aquel entonces: "Se ha cambiado la espada por la pluma... y así vamos" (12). Por ello la aparición del joven Felipe V y el Archiduque Carlos al frente de sus tropas durante la Guerra de Sucesión vivificaron en España, entrada el siglo XVIII, el mito del Héroe, que había vuelto a tomar fuerza ya a finales del XVII, por contrastes con el débil y enfermizo rey español, en un momento en que estaba ya empezando a ser fuertemente contestado en el resto de Europa.

Don Pedro Portocarrero y Guzmán (13) en su "Theatro Monarquico de España" ensalza la figura de Fernando el Católico como conservador de la monarquía en un momento en que los tratados de reparto efectuados por las potencias europeas están poniendo en peligro serie no sólo su integridad sino incluso su propia subsistencia como tal. Para él el buen gobernante, siguiendo el ejemplo de don Fernando el Católico, tiene primordialmente una obligación respecto a sus estados: mantenerlos y aumentarlos, doctrina tras la cual subyace un belicismo, por lo menos, latente; y la causa del lamentable estado en que se encuentra la monarquía española en el cambio de centuria le ve Portocarrero en el abandono de aquellas líneas políticas por parte de los últimos monarcas austríacos. En Cataluña, apoyando la causa del Archiduque, se ensalza la figura de Carlos V, capitán heroico y afortunado.

Los años iniciales del siglo vieron un florecimiento de la iconografía militar, porque en el palacio se formó una amplia galería de retratos de los príncipes de la Casa Real francesa vestidos con armaduras militares, como testimonio de su incondicional apoyo a la causa del Duque de Anjou, y porque la propia situación de la guerra produjo una abundancia de imágenes bélicas del rey al frente de sus tropas: retratos ecuestres de Felipe V al frente de sus tropas en el combate, como los de Edelinck Egues, a los que hacemos referencia en otro lugar; multitud de mapas y grabados explicativos de los diferentes asedios y acciones militares de la contienda en láminas sueltas o incluidos en libros como los de Ubilla (14); y obras muy posteriores destinadas a conmemorar y celebrar los acontecimientos más importantes de su reinado, como los cuatro cuadros conmemorativos de la brillante campaña de Orán encargados a Sani y a Proceccini (15) que aparecen en el inventario de Felipe V, o el programa de tapices que para narrar su historia propusiera el Padre Sarmiento en 1750.

En cualquier forma esta iconografía de tipo militar desarrollada en torno a la figura de Felipe V se encuentra condicionada enormemente por las coordenadas especiales en que durante el siglo XVIII se desarrolló el arte de la guerra hacían a éste menos devastadora y mucho más llevadera para la población civil no beligerante, hasta el punto de que tal siglo pasa hoy por una época de paz en contraste con las terribles guerras que asolaron Europa en el anterior. El alejamiento de la guerra de la vida diaria se produjo por la combinación de una serie determinada de circunstancias muy especiales entre las que tuvieron una relevancia importante el perfeccionamiento de la intendencia y la reducción drástica de los efectivos humanos de los ejércitos en campaña. Las guerras europeas son guerras de laboratorio en las que se llega rápidamente a una solución pacífica, pues tales contiendas "tienen siempre propósitos limitados y concretos y nunca domina en ellas la pasión destructora y ultimista de los siglos anteriores" (16). La paz se ajusta antes de que el conflicto suponga alteraciones excesivamente grandes en el delicado sistema de equilibrio internacional y antes de que tenga unas implicaciones económicas demasiado graves; por eso los ejércitos son muy reducidos y nutren sus filas a costa de las clases improductivas -la aristocracia y las clases marginales y desocupadas- y se procura mantener al margen de las contiendas a la población civil laboriosa y productiva junto con los principales recursos económicos y agrarios. Por ella, y aunque en España con posterioridad a la guerra de Sucesión no se notaran excesivamente las consecuencias de las guerras promovidas por la corona, Felipe V encarna perfectamente el tipo de rey militarista y belicista empeñado continuamente a lo largo de

su reinado en una serie de campañas expansivas alentadas por una política revisionista cuyo origen esté en las tratadas que dieron fin a la guerra europea por la sucesión de la corona española.

La contestación a este tipo de rey belicoso no era un fenómeno nuevo en el siglo XVIII; sus raíces se hunden muy atrás, y así, Tomás Moro en su "Utopía" propone ya que el gobierno no se encuentre en manos de los guerreros sino de los comerciantes. Sin llegar a estos términos hay una profunda corriente de pensamiento que señale unos estrechos límites a la licitud de la guerra, que no se rechaza de plano aunque no se es insensible a los efectos negativos que produce; los límites puestos a la guerra consisten básicamente en que sus móviles se deban a causas justas, señalando como la más injusta: la guerra de conquista, origen de todas las tiranías, y cuyo único motivo es la ambición y la soberbia del príncipe.

Antonio de Guevara ya lo señala así en el "Libro aureo del Emperador Marco Aurelio":

"Y quisiera Dios permitir esto en la primera batalla del mundo para que tomen ejemplo los príncipes, que todas las revueltas de la guerra no vienen sino por no tener en la guerra justicia. Si Choderlos se contentara con sus términos, como se habían contentado sus antepasados, y no conquistar a sus vecinos los vasallos ni les hiciera sus tributarios, ni ellos a él le pidieran la venganza ni él con ellos viniera en batalla, porque de ser los más ambiciosos y de ser los otros codiciosos vienen las enemistades en los pueblos" (17),

mostrando históricamente que de tales conductas la única que se siguió fue una ininterrumpida serie de injusticias, reba-

liones y guerras cuyos efectos se hicieran sentir sobre inocentes, que perdieron la vida o se vieron reducidos a la miseria por las secuelas de estas guerras (18).

A este respecto Gracián hace una doble denuncia. Denuncia el error de aquellos que, confundiendo el verdadero carácter de la realeza, toman por su principal obligación no la de gobernar, sino la de pelear, y sólo consideran verdadero príncipe al que fue un gran batallador y no al que fue, o es, un gran gobernante (19). Y denuncia también a la propia guerra, independientemente de cuales sean sus móviles, porque es desastrosa incluso para el vencedor que con ella deja empobrecidos sus reinos de las dos fuentes de riqueza principales: hombres y metales preciosos (20).

"Las aventuras de Telémaco" de Fenelón, el texto donde se condensan sus enseñanzas a los jóvenes príncipes que llegarían a ser reyes de Francia y España, supone uno de los más fuertes alegatos antibelicistas y la crítica más dura del siglo a la figura del rey conquistador, y da que pensar la poca influencia que, en tal aspecto, ejercieron sus enseñanzas sobre el duque de Anjou.

En el Telémaco ocupa un lugar importante el pensamiento utópico. Varias veces a lo largo del libro su autor plantea diferentes sociedades utópicas que se ofrecen para la reflexión; entre ellas hay una, la de los pueblos de la Bética en que las connotaciones utopistas se refuerzan pues aparece, mucho más que cualquiera de los otros ejemplos propuestos, lejana en el espacio y en el tiempo, ya que Mentor y Telémaco, los protagonistas, no tienen experiencia directa de ella, sólo referencias a través de terceros que sitúan a tal nación en una verdadera, mítica e intemporal edad de oro. En la Bética

el país amado por los dioses, se desconocen, entre otras muchas cosas, cualquier tipo de fraude, perjurio, violencia y guerra (21).

A lo largo de la obra, Fenelón aprovecha la menor oportunidad para poner en evidencia los males de la guerra (22), y ello tanto por razones humanitarias y morales como por las razones meramente económicas, pues la verdadera prosperidad de una nación se basa para él en dos pilares, una población abundante e industriosa y una agricultura floreciente, cuyo desarrollo está diametralmente opuesto a las contingencias militares y necesita de una época de paz. La potencia militar como manifestación externa de la verdadera potencia del país es una equívoca paradoja, pues no sólo atenta contra el propio desarrollo económico interno sino que ni siquiera garantiza la paz, siendo por el contrario una invitación constante para la guerra (23).

Paralelamente se hace un elogio continuo y entusiasta de la paz, atacando violentamente el sofisma de que la guerra es necesaria para preservar la moral y las costumbres de los pueblos que se relajan en las largas épocas de paz (24). Sólo la paz puede permitir el desarrollo de una economía próspera y el florecimiento de las virtudes específicas humanas, como expone en un largo y elocuente discurso:

"Voilà la paix et la guerre: choisissez.  
Nous aimerons mieux la paix; c'est pour  
l'amour d'elle que nous n'avons pas point  
de honte de te céder le doux rivage  
de la mer, où le soleil rend la terre  
fertile, et produit tant de fruits déli-  
cieux. La paix est plus douce que tous  
ces fruits; c'est pour elle que nous  
nous sommes retirés dans ces hautes mon-

"

tagues toujours couverts de glace et de neige... Nous avons horreur de cette brutalité qui, sous de beaux noms d'ambition et de gloire, va follement ravager les provinces et régand la sang des hommes, qui sont tous frères. Si cette fausse gloire te touche nous n'avons garde te l'envier; nous le peignons et nous prions les dieux de nous préserver d'une fureur semblable. Si les sciences que les Grecs apprennent avec tant de soin, et si la politesse dont ils se piquent ne leur inspirent que cette détestable injustice, nous nous croyons trop heureux de n'avoir point ces avantages. Nous ferons gloire d'être toujours ignorants et barbares, mais justes, humains, fidèles, désintéressés, accoutumés à nous contenter de peu et à mépriser la vaine délicatesse qui fait qu'on a besoin d'avoir beaucoup. Ce que nous estimons, c'est la santé, la frugalité, la liberté, la vigueur de corps et d'esprit; c'est l'amour de la vertu, la crainte des dieux, le bon naturel pour nos proches, l'attachement à nos amis, la fidélité pour tout le monde, la moderation dans la prospérité, la fermeté dans les malheurs, le courage pour dire toujours hardiment la vérité, l'horreur de la flatterie. Voilà quels sont les peuples que nous t'offrons pour voisins et pour alliés. Si les dieux irrités t'aveuglent jusqu'à te faire refuser la paix, tu apprendras, mais trop tard, que les gens qui aiment, par moderation la paix, sont les plus redoutables dans la guerre" (25).

La paz no se desea por pusilanimidad sino por convicciones profundas, y, por tanto, cuando no queda más remedio que recurrir a la guerra, el príncipe debe ser el primero en acudir al combate y dar pruebas fehacientes de su valor (26). Aunque Telémaco es en la guerra más admirado por su bondad y su dul-

zura que por su valor (27), se muestra infatigable en la lucha (28) y constituye el auténtico modelo en que debe contemplarse todo su ejército. Su valor, como hemos señalado en otra ocasión, no puede ni debe ser un valor ciego, que sólo entrañaría su propio aniquilamiento, sino un valor medido y aconsejado por la prudencia; éste es el valor propio de los jefes y capitanes. El valor ciego es propio únicamente de la clase de tropa (29). Parte de su prudencia es la de, aún aborreciéndola de corazón, estar siempre preparado para la guerra, para no hacerla nunca (30).

Consecuentemente con todo lo expuesto Fenelón plantea un nuevo modelo del perfecto rey que oponer al prototipo del rey guerrero invencible y conquistador. Cuando Telémaco llega a Creta los cretenses están tratando de elegir un rey para ocupar el trono vacante de Minos. Para ser elegidos los candidatos deben superar una serie de pruebas físicas, pero deben también dar las respuestas más idóneas, según la ley de Minos, a unas cuestiones que les propone la asamblea de los sabios ancianos. Una de las cuestiones que en aquella ocasión formulan es la de qué resulta preferible para la nación: un rey conquistador e invencible en la guerra, o, por el contrario, un rey sin ninguna experiencia en tales artes, pero capaz de gobernar sabiamente a su pueblo durante la paz. La mayor parte de los candidatos se inclinan por la primera opción, y, cuando llega su turno a Telémaco para contestar, Fenelón aprovecha para exponer su nuevo ideal, y ofrecer la alternativa al prototipo que encarnaba su propio soberano;

"Un roi qui ne sait gouverner que dans  
la paix ou dans la guerre, et qui n'est  
pas capable de conduire son peuple dans

"



ces deux états, n'est qu'a demi roi. Mais si vous comparez un roi qui ne sait que la guerre, à un roi sage qui, sans savoir la guerre, est capable de la soutenir dans le besoin par ses généraux, je le trouve préférable à l'autre. Un roi entièrement tourné à la guerre voudrait toujours la faire: pour étendre sa domination et sa gloire propre, il ruinerait ses peuples. A quoi sert-il à un peuple que son roi subjugué d'autres nations, si on est malheureux sous son règne? D'ailleurs, les longues guerres entraînent toujours après elles beaucoup de désordres; les victorieux mêmes se dérèglent pendant ces temps de confusion... Jamais aucun peuple n'a eu un roi conquérant sans avoir beaucoup à souffrir de son ambition. Un conquérant, enivré de sa gloire, ruine presque autant sa nation victorieuse que les nations vaincues. Un prince qui n'a point les qualités nécessaires pour la paix ne peut faire goûter à ses sujets les fruits d'une guerre heureusement finie... Venons maintenant au roi pacifique. Il est vrai qu'il n'est pas propre à de grandes conquêtes; c'est-à-dire qu'il n'est pas né pour troubler le bonheur de son peuple, en voulant vaincre les autres peuples que la justice ne lui a pas soumis; mais, s'il est véritablement propre à gouverner en paix, il a toutes les qualités nécessaires pour mettre son peuple en sûreté contre ses ennemis:... il est juste, modéré et commode à l'égard de ses voisins; il n'entreprend jamais contre eux rien qui puisse troubler sa paix; il est fidèle dans ses alliances... S'il a quelque voisin inquiet, hautain et ambitieux, tous les autres rois voisins, qui craignent ce voisin inquiet, et qui n'ont aucune jalousie du roi pacifique, se joignent à ce bon roi pour

l'empêcher d'être opprimé...  
 Puisqu'il est propre à gouverner en paix,  
 je dois supposer qu'il gouverne par les  
 plus sages lois. Il retranche le faste,  
 la mollesse et tous les arts qui sont  
 utiles aux véritables besoins de la vie,  
 surtout il applique ses sujets à l'agri-  
 culture (31).

Las consecuencias de tal política son evidentes, y Fenelón las enumera minuciosamente; aquel pueblo, que no carecerá ja más de las cosas necesarias, acostumbrado al trabajo y a la moderación se multiplicará rápidamente, obteniendo la nación la base de su ulterior prosperidad: una población abundante, sana y laboriosa. Por otra parte, aquel pueblo, gobernado se gún los principios de la virtud, aprenderá a amarla y a vivir en ella, apartando de su existencia la mollicie, la ociosidad y con ella los demás vicios. Y un pueblo acostumbrado a vivir en semejantes condiciones amará a su rey, y antes preferirá morir que perder su libertad, de donde se deducirá que ésa es su mejor defensa, mejor incluso, por estar más interiorizada, que el ejército de aquel rey conquistador, cuyo pueblo reducido a la miseria y a la injusticia de su tiranía, se rebelará contra su poder a la menor oportunidad.

La idea del pacifismo como virtud primera y principal del príncipe señorea por toda la Europa del siglo dieciocho desde las páginas del Abate SaintPierre hasta las de Emmanuel Kant, no siendo una excepción España, donde Fajoo critica, por sustancialmente injustas, las políticas de agresión y la guerra de conquista. El título de una de sus obras "La ambición en el solio" es suficientemente expresiva del alcance y su crítica y de los motivos de su condena de la figura del rey conquistador:

"El más injusto que da el mundo es el que reciben de él los conquistadores, siendo solamente acreedores del odio público: vivos se les tributa una forzada obediencia y muertos un gracioso aplauso. Es necesidad lo primero; pero necesidad lo segundo.

¿Que es un conquistador sino un azote que la ira divina envía a los pueblos, una peste animada de su reino y de los extraños, un astro maligno, que solo influye muertes, robos, desolaciones, incendios; un cometa que igualmente amenaza a las chozas que a los palacios, en fin, un hombre enemigo de todos los hombres, pues a todos quisiera quitar la libertad y en la prosecución de esta designio a muchos quita la vida (32).

Feijoo retoma en su crítica muchos elementos presentes en otros de sus contemporáneos y de sus antecesores: son malos para sus vecinos; para su propia nación a quien arruina, incluso cuando son victorias sus empresas; para sus vasallos, pues la pasión de dominar y conquistar se hará extensiva a estos y el reino degenerará en tiranía; y para sí mismos. Por tanto, analizando los efectos que hombres tales producen en las naciones, Feijoo los incluye sin ningún empacho ni ninguna distinción entre la clase de los malhechores de peor especie (33).

En sus páginas Julio Cesar y Alejandro Magno -el gran modelo cuya historia llegó a encargarse incluso Felipe V para decorar unas habitaciones del palacio de la Granja (34)-quedan rebajados de la categoría del prototipo heroico a la del pirata. Pero no porque sus cualidades, entre las que se incluyen el valor y la pericia militar, fueran intrínsecamente malas (35), sino porque no estaban orientadas a un fin justo. En sí mismas estos valores son positivos, y como tales adornaron a

Teodosio, a Carlo Magno, o a Godofredo Bullón, "en quienes la fortuna sirvió al valor y el valor a la prudencia" (36); Las ideas antibelicistas de Feijoo son fiel reflejo de los anhelos de su época, pues cuando muere Felipe V el país desea fervientemente la liquidación de las guerras europeas y la instauración de una paz definitiva, y con el mesianismo utópico con que se espera siempre al nuevo monarca se proyectan en él desde el primer momento los anhelos pacifistas de su pueblo en todo tipo de horóscopos (37) y augurios. Y por una vez, no se verán traicionadas en ese sentido aquellas esperanzas mesiánicas y el nuevo rey, después de dar un término honroso a las guerras en que se encontraba embarcada España a su advenimiento, se dispone a encarnar el nuevo ideal del príncipe pacífico en su persona, haciendo posible oír en sus honras fúnebres un panegírico como el que sigue, testimonio fehaciente del cambio de mentalidad operada a todos los niveles, por contraste con los dedicados a su padre:

¿Si la funesta pasión de conquistar huviera dominado a nuestro amado Rey, y Augusto Protector Fernando: fueran sin duda, más ruidosos los elogios, que se tributarían en su muerte. Los ayes, los lamentos y imprecaciones de los oprimidos, y agravios, y las rabiosas iras, y quejas implacables de los que fueron víctimas infelices de su ferocidad, hicieran eco al espantoso golpe que diera al caer este Coloso de la Humana Grandeza, y estremeciéndose la tierra, penetrara el estruendo hasta el oscuro seno, donde los arrogantes Príncipes, y soberbios Conquistadores yacen en profundo silencio. Despertará sus muertos el abismo... y levantándose los Reyes de las Gentes, salieran de su tenebrosa man-

sión a recibir a este fiero Exterminador de las Naciones, diciéndole con amarga ironía: Y tu fuiste también, como nosotros, herido por la Parca? El que trastornaba los Imperios, el que assolaba las Ciudades, el que puso como un desierto el Mundo, descienda ya al sepulcro, rendida su soberbia, a ser eterno pasto de gusanos? Tales elogios recibiera nuestro conquistador entre los muertos, mientras que dexando en la tierra, por fruto de sus turbulentas empresas, el mas odioso y aborrecible nombre, para perpetua execración de quantos se miraron expuestos á los furrores de sus armas, le apellidarán Heroe aquellos solos, que tuvieran la dicha de conocerle únicamente por la Fama" (38).

La condena dura y violenta que del príncipe conquistador, cuyo único móvil es la ambición, que se hace entre nuestros escritores a partir de Fajardo, enlaza con una de las pretensiones más queridas del siglo, y que recoge el autor de las "Cartas político-económicas al Conde de Lerena", la del príncipe filósofo, testimonio ya de una nueva concepción del mundo y de la personalidad y formación del monarca que viene a sustituir a la del príncipe cristiano (39) predominante en la literatura política desde Rivadeneira hasta Saavedra Fajardo -por citar los ejemplos más ilustres- pero que se sigue extendiendo todavía en el siglo XVIII bien entrado (40). Así, José Cadalso hace una explícita condena de la guerra como contraria al progreso de la nación, que le sirve al mismo tiempo para exaltar a la dinastía reinante con su política paternalista por contraste con la política guerrera de la anterior (41); elogio que, sin embargo, no se podría hacer extensiva al primer Borbón, al que se justifica argumentando

que su política belicosa había sido el mal necesario para no der esentar la base de la paz y del progreso llevado a cabo por sus hijos y sucesores (42). Otros como el Padre Sarmiento adelantan el término de las guerras en que se vió envuelta España el año de 1713 -con una falta de verdad y de rigor histórico especialmente sorprendente en supersona- olvidando que, aunque estaba firmada ya la paz de Utrech, la guerra se prolongó aún en nuestra península por un periodo de casi dos años, y olvidando, claro está, las campañas que sostuvo más tarde fuera del territorio nacional, guerras a las que, por otra parte, alude en su sistema de adornos. La única justificación de su aserto viene dada por el intento de dar la máxima coherencia posible a su programa para la serie de tapices para el palacio real que debían ilustrar las principales acciones de Felipe V (43). Esta se abría con el de su nacimiento, y a él haría pendent algunas salas después el del nacimiento de su hijo Fernando VI, ocurrido en 1713; a partir de este dato Sarmiento monta un complicado sistema de referencias para convertir tal fecha, la del nacimiento de un rey pacífico por excelencia, en la del comienzo de una nueva edad de oro, y es por ello por lo que con ocasión de haberse firmado la paz de Utrech y de haber ocurrido tal nacimiento, falsea a posteriori el dato histórico y hace comenzar aquel año un "supuesto" reinado pacífico de Felipe V. Las referencias se amplian señalando como aquél número en caracteres romanos. MDCCCVIII, es el que se obtiene sumando las letras numerables de la famosa frase de Virgilio, tomada también con carácter profético, "nova progenies Caelo DeMittitur alto" (44).

Además, señala Sarmiento, el año 713 de la fundación de Roma fue el del nacimiento de Octavio Augusto, bajo cuyo gobierno se cerraron por primera y única vez las puertas del Templo Jano y nació Cristo, por ello las cifras que componen la fecha de 713 corresponden a las letras numerales de "gloria In excelsis Deo". También está indudablemente en el ánimo del benedictino dar una justificación a la política belicosa de Felipe V disimulando ésta bajo una apariencia de que con él, en algún momento se pudo inaugurar "un reinado pacífico".

En sus diferentes escritos acerca de los sistemas de adornos para el palacio real hace numerosas referencias al rey Padre y a sus acciones, y en ellas late siempre la contraposición de su reinado, sacudido por numerosas guerras, con el de su hijo desarrollado en medio de la más completa paz. Las contraposiciones iconográficas más notables son las que plantea en las dos escaleras principales, dedicada una a Felipe V y otra a Fernando VI, adornadas con sus acciones más notables, y la que introduce en el patio asimilando el palacio al templo de Jerusalén, Felipe V a David y Fernando VI a Salomón.

En las escaleras de palacio, mientras Fernando VI va acompañado por las figuras de Ceres, Apolo, Mercurio y Minerva, los dioses industrioses y benéficos, Felipe V lo está por Jupiter, Juno, Bellona y Marte, dioses no exactamente pacíficos; y entre las principales acciones ocupa un lugar destacado el Ajuste de Paces, mientras que en las de su padre lo hacen la batalla de Villaviciosa, la de Almansa y la Toma de Orán (45).

En el segundo caso, juzgando apropiado buscar en

las Escrituras un paralelo bíblico a la reedificación del Palacio de Madrid encuentra el padre Sarmiento la referencia oportuna en el "hecho circunstanciado de la Fábrica del Templo y Palacio de Salomón que intentó su padre el rey David y que por haberse muerto, fabricó su hijo" (46) por la exacta coincidencia de que, empezados a edificar ambos por reyes guerreros, debieron ser terminados por sus hijos, reyes pacíficos (47), Salomón y Fernando, cuyos nombres reducen al mismo significado etimológico, Pacífico-Pacificante, a través de un curioso proceso etimológico que anota en la autoridad de Skinner (48).

El cuadro más completo de la imagen de Felipe V nos lo ofrece el padre Sarmiento en su "Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que puedan ser representadas en tapices" (49). Al concebir este programa Sarmiento parte de un condicionamiento inicial: los tapices se pensaban colocar seguidos, unos detrás de otros a lo largo de un determinado número de salas del Palacio Nuevo; los espacios y las superficies hábiles para recibirlos, una vez estudiados y medidos convenientemente, ofrecen el número de tapices que deberían componer la serie, un total de cincuenta y uno. Por tanto se le plantea un primer problema de carácter selectivo: entresacar de la historia de Felipe V las cincuenta y una acciones estelares de su reinado, y resulta enormemente significativo que de ese número casi exactamente la mitad (50) de los tapices, veintiuno, tienen como motivo principal algún episodio especialmente relevante de sus numerosas campañas; además, prácticamente la totalidad de las composiciones representan en el fondo otras dos acciones secundarias, con lo que el número de temas bélicos aumenta notablemente. No



menos significativos son los temas de los demás tapices propuestos por el padre Sarmiento: el nacimiento de Felipe V y de sus hijos reyes, Fernando y Carlos, las muertes de Carlos II, Luis I y la suya propia, varios destinados a su venida a España y a la coronación, dos referentes a la convocatoria de Cortes, dos dedicados a su renuncia al trono y a su vuelta a él, etc... mientras que tan sólo se dedica uno a los "objetos literarios instituidos por Felipe V" -la Biblioteca Real, la Academia de la Lengua, la Sociedad de Sevilla, la Academia de Guardiamarines, el Seminario, y las Academias de Pintura, de la Historia y Médica Matritense (51)- que se representan todas juntas en un sólo tapiz ofreciendo sus frutos al rey sentado en alto trono. La conclusión acerca de cual era la imagen que Felipe V ofrecía a sus contemporáneos brota por sí misma y no se presta a ningún género de dudas: el rey se presenta ante todo como militar y como guerrero; pero aun dentro de esta presentación ofrece una imagen muy concreta, la de que el rey en la guerra es el primer soldado y el modelo de su ejército, con quien se muestra totalmente solidario, tanto a la hora de demostrar su valor como a la de sufrir privaciones. Y así el padre Sarmiento presenta a Felipe V durmiendo sobre el heno envuelto en un capote cuando la batalla de Luzzara, (52), comiendo sobre un tambor en el sitio de Alcora (53), o durmiendo en un coche descubierto rodeado de muertos y heridos tras la batalla de Villaviciosa (54), o nos atestigua su valor al hacerlo representar frente al castillo de Montjuick "a tiro de fusil" (55). Por tanto hay en esto, una imagen muy semejante a la que en su primera juventud le ofrecía su maestro, Fenelón, a través del modelo de Telémaco.(56), y una imagen que caló muy hondo en los españoles de principio de siglo, porque después del enfermizo Car-

los II era esa, y no otra, la que esperaban de su soberano. Esta imagen cumplió un papel importante de cara a la popularidad del nuevo rey y se convirtió en el tema central de muchos de los papeles que corrieron impresos con motivo de la Guerra de Sucesión (57).

En las exequias de Felipe V la Universidad de Cervera (58) tuvo ocasión de desarrollar en los adornos fúnebres que rodeaban el túmulo erigido por aquella institución un programa semejante, exclusivamente literario esta vez, en el que se proponía un panorama de la historia de Felipe V a través de treinta elogios en versos latinos. Los acontecimientos seleccionados coinciden básicamente con los que recorría el padre Sarmiento en su programa de tapices para el palacio real, y la visión que se da del difunto rey es igualmente militarista. "Ostendit a puero virtutem bellicam" es el motivo central del segundo de los elogios (59) y en él se vuelve a insistir (60) en el carácter mítico del niño-guerrero triunfador a que aludíamos en otro lugar. Y este valor militar constituye la única referencia a las prendas morales del difunto rey en un programa relativamente amplio dedicado a conmemorar su historia y en el que, coherente y significativamente, ocupan un lugar muy importante, el mayor numéricamente, los temas de carácter militar. La victoria de Luzara, la invasión de España, las batallas de Almansa, Villaviciosa y Brihuegas, las campañas de Cerdeña y Sicilia, etc..., que alternan con los otros momentos considerados significativos dentro de aquel reinado y que se refieren a su proclamación, sus dos matrimonios y el conocimiento de sus hijos.

Esta visión militarista bajo la que se contempla a Felipe V seguía siendo la misma con la que se le aclamó en

primera entre de oficial en la capital de sus nuevos reinos, y en la que en los arcos levantados a lo largo de la carrera hay referencias repetidas a los dos reyes santos de su dinastía -San Fernando y San Luis- a los que se representa significativamente en el curso de sus más importantes acciones bélicas, la toma de Sevilla y la conquista de Jerusalén -Fernando el Católico y Carlos V- en los que era paradigmática la política expansiva que se postula, por citar un ejemplo, en el "Theatro Monarquico de las grandezas de España" de don Pedro Portocarrero y a la que ya hacíamos referencia.

También resulta muy instructiva la comparación entre las honras fúnebres que se celebraron en Roma con motivo de las exequias de Felipe V y trece años más tarde con el de las de su hijo Fernando VI, obras ambas de Fernando Fuga. El tono tan completamente distinto de los temas elegidos para adornar el túmulo es un testimonio suficientemente claro del camino recorrido. El monumento funerario erigido en honor de Felipe V (61) tenía un cuerpo principal en el que, tras la alegoría de las partes del mundo, había cuatro paneles en los que figuraban el rey a caballo (62) en el sitio de Almansa, la batalla naval contra los ingleses cerca de Tolón, la entrada en Nápoles y la toma de Orán, a cada uno de los cuales acompañaban los correspondientes versos, que, respectivamente decían:

Fugis Fugatisque hostibus apud Almansa  
Regno Iure parto  
Virtute constituto.

Pecatis hispanis  
Profligatis mari Britannis  
Aucto commercio

Victoriis Italia peragrata  
 Napolis Siciliaque receptis  
 Ampliato Imperio.

Domitis Afric.  
 Expugnatis orano septauque  
 Religione propagata.

que constituyen prácticamente todo un programa ideológico y político basado sobre "virtute constituto", "Aucto commercio", "ampliato imperio" y "religione propagata", muy alejado del que, a la muerte de Fernando VI, se propondría en el mismo templo,

En esta ocasión el túmulo encargado a Fernando Fugu (63) tenía como motivo principal un "Baxorelieve alusivo a la Paz, que el Rey dió a sus Dominios, manteniendola constante; y como de ella ha procedido la abundancia, y estudios de las Ciencias, estos estaban cortejando al Rey en su trono"(64), y en el lado opuesto, en el que miraba el altar, "Otro Baxorelieve, en el qual las Artes liberales recibían el premio de la mano del Rey, como de su Protector, que las mantenía con empeño, digno de su grandeza" con la siguiente inscripción:

BONARUM. ARTIUM. SCIENTIARUM. U  
 ACADEMIIS. AUCTIS. ATQUE. INSTITUTIS  
 PORTUBUS. INSTRUCTIS. UIIS. U. COMPLANATIS  
 ANNONAE. CARITATE. SUBLATA.  
 COMMERCIO. RESTITUTO  
 NON. SUAE.  
 SED. PUBLICAE. SOLICITATI  
 PARENTIS. OPTIMI. OFFICIO. FUNCTUS  
 CONSULUIT

Sobre estos dos bajorelieves y sus inscripciones se encontraban las cuatro virtudes teologales, a cuya espalda "estaban tendidas banderas, corazas, y otros trofeos militares, que hac

ciendo un precioso ornato al túmulo, significaban la ninguna necesidad, que tubo de ellos el animo pacífico del difunto mo

marca", quien aparecía representado en un dibujo sobre plata y oro, en la parte inferior de la puerta frente al túmulo, defendiendo a los vasallos de los estragos de la guerra.

La fachada gótica del templo se cubrió para esta ce remonia con una falsa clasicista que en su ático se encontra ba adornada a un lado por un trofeo de la paz y con los símbo los de las Artes liberales y una inscripción que decía:

PACEM. DIUTURNO. BELLO. DEPULSAM.  
IMPERIO. AUSPICATO  
OPERTAM. RESTITUIT.

y al otro por un trofeo moro bajo el que se leía:

PRAECONUM. CLASSE. DEPRESSA  
ET. IN. POTESTATEM. REDACTA  
PUBLICAE. SECURITATI. PROSPERIT.

alusivo a la erradicación de la piratería de las costas españolas <sup>2</sup>para la pública seguridad de los Mares", con lo que se insiste en la consolidación de la paz y de la seguridad pública más que en la existencia de unos valores militares intrínsecos, o en la presentación del difunto rey como militar invicto como se había hecho por ejemplo en las exequias romanas de Felipe V o en las que en el convento de la Encarnación se celebraron en honor de Luis XIV (65), pues además del trofeo moro mencionado en algunas de las inscripciones que decoraban el interior se pueden leer palabras como "invicto", y las frases relativas a la conservación del imperio y a la propagación de la religión, que nos indican que no han cambiado los antiguos ideales, y es que pese a todos... los panegíricos hechos a Fernando VI y a Carlos III exaltando tanto su pacifismo como las estrechas relaciones que guardaba éste con el desarrollo económico del país, al que había que atender ante todo, no deja de planear sobre todo ello el fantasma de la guerra, y no tanto por las campañas reales que tuvieron lugar en 1760, 1770

y 1775, en Portugal, en las Malvinas y contra Argel, como por la imagen que va a dar de sí mismo el propio poder, que va a gustar de verse representado investido antes que nada de los atributos militares. Si nos damos revista tanto a la iconografía de Fernando VI como a la de Carlos III, los encontramos casi siempre con coraza y bastón de mando, aun cuando de proteger las artes y el progreso se trate, como advertencia de la necesidad de garantizar ese bienestar y ese progreso con la fuerza de su ejército, y de que esa misma fuerza se encuentra dispuesta para mantener el orden establecido ante la presencia de la más mínima fuerza disgregadora que pudiera aparecer en el horizonte (65a). Por ello cuando el rey Carlos IV manda su estatua a México (66) lo hace como si fuera Marco Aurelio, y por ello tampoco resulta tan extraño, como pudiera parecerlo a primera vista, el hecho de que en uno de los proyectos que hace Olivieri para la puerta del Nuevo Palacio aparezca como tema principal una alegoría de la paz a la que acompaña en el cuarterón superior como motivo decorativo un trofeo guerrero.

La entrada del soberano en cada una de las villas de su reino suponía, ya desde el Renacimiento, el establecimiento de un diálogo entre el rey y la ciudad. A través de los arcos triunfales y de las decoraciones erigidas en honor del monarca la ciudad hacía patentes su antigüedad, su lealtad, sus glorias, y todos aquellos privilegios y franquicias que constituían para ella un timbre de gloria y que el recién llegado debía jurar y respetar, el mismo tiempo que se le proponía a éste toda una serie de modelos históricos y mitológicos, que él debería imitar, y de virtudes morales, en forma de alegorías, que, a juicio de sus súbditos, tendrían que adorar.



nar su conducta. Por otra parte el monarca, identificando su persona con todas aquellas virtudes de las que se le suponía poseedor en el más alto grado, y con el plantel de dioses y héroes, advertía a sus súbditos de su omnímodo poder y de la conveniencia de mantener la sumisión y fidelidad a su persona. El tiempo de la "entrada real" es un tiempo y un espacio otros; el tiempo y el espacio de los héroes, en lo que abolidas todas las distancias espacio-temporales donde son posibles todas las ilusiones y todas las metamorfosis permitiendo una reunión libre de elementos dispares en una nueva "conciencia" o decoro, a la vez muy abierta y fuertemente dirigida, que es la que supone el modelo de la entrada, en el escenario de un doble espectáculo en el que el príncipe se ofrece ante los ojos de su pueblo y a los suyos propios inserto plenamente en una continuidad heroica que lo sitúa en el plano de sublime distancia que comunica la superabundancia de la virtud. En ella la antigüedad bascula hacia el presente en el marco de una cuádruple posibilidad. puede tratarse de la adaptación del príncipe al modelo mitológico, o por el contrario ser las hazañas del príncipe suministrar el modelo y a él se adaptan, con con valor de emblemas, las imágenes mitológicas; puede acompañarse la imagen del rey de sus cualidades y virtudes personalizadas en dioses mitológicos, o bien crear unas relaciones entre el dios y el rey según las cuales éste participa de o está protegido por aquél. De forma paralela las relaciones de equivalencia entre imagen y palabra propia de la cultura emblemática permite en el desarrollo de las entradas reales la autonomía de las inscripciones que favorece la adaptación de versos tomados de los autores latinos no como mera cita culta, sino como un reemplazo ajustado a una situación histórica nue-



va. En el mundo de las "entradas reales" el presente se engrandece con todo el prestigio del pasado al tiempo que lo prolonga y sobrepasa, insertándose en el seno de las polémicas que sobre la posibilidad del progreso histórico y la posición relativa de los modernos frente a los antiguos que constituyen un tema importante de discusión desde el renacimiento hasta el siglo XVIII.

Ahora bien, con el desarrollo de la monarquía absoluta es evidente que la parte concedida en cada entrada al primero de los interlocutores fue en continua disminución, hasta perderse prácticamente en medio del fasto cada vez mayor desplegado para celebrar las glorias del soberano, que entraba como en casa propia en unas ciudades que no se encontraban en condiciones de pactar con el monarca a cambio del respeto a sus privilegios ancestrales, y que sólo a través de la adulación se atrevían a sugerir unos modelos de conducta. En la descripción de la entrada pública de Fernando VI en Madrid el autor justifica sus jeroglíficos, adornos e inscripciones:

"creíendo... que a un perfecto Monarca no le son agradables Aplausos algunos que no sean útiles, y verdaderos, quiso incluir en ellos una cabal Escuela Política; por lo que casi en todo se hallan dogmas de esta difícilísima Facultad; habiendo observado la precaución respetuosa de no inscribirlos como quien previene o aconseja; sino en tono de quien espera o vaticina (67).

Leyéndole resulta excesivamente pretencioso el denominarlos "cabal escuela política", son apenas ya un pálido reflejo de lo que fue la gran tradición de emblemas políticos del siglo anterior, pero sin embargo si deceden los valores pedagógicos resaltan mucho más los anhelos y deseos que se encierran tras



ellos. Anhelos de paz y anhelos de una prosperidad que solo puede ser posible a través del fomento del comercio y de las artes de la industria, que son los que se repiten una y otra vez en los ciento nueve jeroglíficos que adornan la valla del botánico y que encuentran concordancia en los arcos levantados a lo largo de toda la carrera. Especialmente significativo es el primero de ellos, en la puerta de Alcalá,

"tubo por objeto el comercio, sus utilidades y los aumentos que se espera logre en el feliz Gobierno del Rei. No quiso diferirse este asunto, tan propio de los principios de un reinado, a otro Arco de los siguientes, atendiendo a ser este el primer efecto Magestuoso..."

y en el que vemos aparecer muchos personajes conocidos pero bajo aspectos totalmente sorprendentes en su iconografía y to dos relacionados con el fomento de la actividad comercial; así Salomón no simboliza la sabiduría real sino el comercio floreciente con Hiram, la conquista del vellocino de oro por Jasón no es el origen mítico de la principal orden española sino el establecimiento de una red comercial de lana y pieles entre Yhesalia y Cholcos; Hipócrates no es el padre de la medicina sino el que introdujo el comercio en su isla natal de Coo; Alfonso VII no es el vencedor de los infieles sino el que el 1200 concedió importantes beneficios a los ganaderos de Segovia (68).

Con todo esto nos encontramos ya muy lejos de las ideas que animaban este tipo de solemnidades en la época de Felipe V, para situarnos en una línea que se mantendrá constante durante todo lo que resta de siglo, y lo que quedaba así iniciado en una entrada pública en absoluto excepcional lo volvemos a encontrar en la que fue probablemente una de las solem



nidades más fastuosas de nuestro siglo XVIII: la entrada de Carlos III en Barcelona cuando venía de Nápoles a hacerse cargo de su nuevo reino. Y así vemos como el eje conductor del "Festaje alegórico y Real Máscara con que celebró Barcelona el feliz arribo del Rey... executado por los colegios y gremios de la ciudad" (69) es el del desarrollo del comercio, el reino de Mercurio, bajo el gobierno de un príncipe pacífico, que hará posible de nuevo el reinado de Saturno. Tres ideas tópicas del siglo, que vamos a ver repetidas constantemente en este tipo de celebraciones, y que constituyen la preocupación fundamental de los comitentes de esta máscara: los colegios y gremios de Barcelona. La subida al poder de Carlos III viene a coincidir con el afianzamiento económico de la burguesía catalana, que había logrado con su tesón sobreponerse a la ruina, que se podía haber considerado casi definitiva, de su derrota de la guerra de Sucesión (70). Primero consiguió que el propio Felipe V utilizara a Barcelona como plataforma para sus conquistas dinásticas en Italia. En 1748 pidió una primera liberalización a su favor de las rígidas normas que regulaban el comercio con Indias, saliendo de su puerto al año siguiente el primer barco con tal rumbo. En la década de los cincuenta logra ver restablecida la antigua Compañía de Comercio de Nuestra Señora de la Merced, y en estos años se encuentra en pleitos con la Corona para lograr la restitución de la Lonja, convertida en cuartel, a sus funciones originarias. La decisión de Don Carlos de desembarcar en Barcelona cuando viene a tomar posesión de su nuevo reino señala la ratificación de un pacto entre la monarquía y esta burguesía emprendedora que aprovecha la ocasión de recibir al rey en su ciudad para establecer con él ese diálogo que le haga llegar



sus deseos acerca de cuales deben ser la política que debe seguir y las virtudes que la deben adornar (71).

Si la idea del pacifismo como virtud primera y principal del príncipe está perfectamente clara para los gremios de Barcelona, se plantean en cambio la duda sobre cual deba ser el tema para su máscara que las exprese con mayor propiedad y corrección. Básicamente se les ofrecen tres posibilidades. La primera, el inefable parangón con la Antigüedad, pero ya a estas alturas hace muchos años que la querella de los Antiguos y los Modernos se ha resuelto a favor de estos últimos, legitimizando por tanto la posibilidad efectiva de progreso, y el sentimiento de que, como dice el Trivelin de Marivaux, "tener cuatromil años encima no es un timbre de honor sino una carga insoportable", es ya moneda corriente en toda Europa. Por ello, el autor de la máscara por más que busca y rebusca entre las historias y los héroes de la Antigüedad no logra encontrar siquiera uno que haya sido capaz de llevar a cabo una hazaña tan prodigiosa como la travesía marítima entre Nápoles y Barcelona, travesía de la que el propio Ulises se hubiera sentido, de haberla realizado él, más orgulloso quede todo su largo periplo. La ya vieja historia del decoro le obligó a dejar de lado la Historia Sagrada como fuente de inspiración,

"pues qué fértil de personajes verdaderamente heroicos y de acontecimientos prodigiosos, y destacables, prescindió con religiosa abstracción; porque el adaptarlos a un festín de Máscara, sería invertir el venerable instituto, y hacer pública diversión del Santuario".

Piedad encomiable, pero que cuando la función tenía un concreto carácter religioso, como con motivo del panegírico fúnebre



del rey en sus exequias, no tenía el menor empacho en llevar el halago a la persona regia hasta el umbral mismo de la blasfemia (72). Y no ven otra solución al problema que recurrir a la mitología, profusamente utilizada todavía en este tipo de celebraciones manteniéndose como una pervivencia de la vieja retórica del poder barroco, cuando ha sido ya desterrada del resto de los campos de la vida y del pensamiento, y cuando ya se cuestiona su legitimidad en este último reducto con base a otras ideas mucho más queridas para el siglo: la claridad y el didactismo. Y para lograr una elevación moral y cívica de la masa de súbditos se va a preferir escarbar en la propia historia nacional, mucho más cercana, por tanto, mucho más motivadora, que en las lejanas historias fabulosas de la mitología. No es otro el espíritu que anima obras tan dispersas como la de Florez, "Don Pelayo" de Jovellanos, o el proyecto de Ventura Rodríguez para la edificación de un santuario en Covadonga, templo a la vez de la religión y del sentimiento nacional. Y el didactismo, el valor pedagógico de la imagen, se va a encontrar en proporción directa con la claridad y legibilidad de los temas, terreno en el que la mitología va a jugar cada año en desventaja creciente, pues los seres que requería la época se alejaban cada vez más de aquella cultura humanista y emblemática que posibilitó el que la mitología fuera un saber que se encontraba prácticamente en la calle en los tres siglos anteriores (73). Son muy instructivas al respecto las críticas que van a hacer tanto el Padre Sarmiento (74) como Antonio Ponz, uno al idear el programa del Palacio Nuevo y el otro al comentarlo. Perdidas las claves el espectáculo se muestra enigmático, y por tanto inoperante (75), ante la masa, que como en el caso del Andronio catalán (la máscara de Barcelona simu



la ser vista primero por Critilo y Andrenio y luego por Don Quijote y Sancho) necesita siempre de un Critilo que le explique el significado y el alcance de todas u cada una de las alusiones -y ninguna llega a ser ni medianamente complicada-, que ni siquiera en el caso de conocer la fábula es capaz de aplicarla a la situación, como cuando pasa ante él un carro con la fragua de Vulcano, en la que se está fundiendo un escudo real, y que la única vez que nó pide explicaciones es ante el carro de Vertummo, Pomona y Flora, tan próximo a la sensibilidad rococó y que arranca de su boca el grito de: "Bello, bello, no quiero Critilo que me expliques situación tan manifiesta".

La organización de la máscara se va a hacer figurando

"el Mundo, en quanto se integra de Tierra, Mar y Cielo; pero no en la informe constitución de sus elementos (76) (como hubiera sido normal en el siglo anterior), ni en la muda anathomía de sus constitutivos (menos proporcionados para la máscara), sino en la viva representación de las Deydades, y Genios, con que la antigüedad, (contemplando en el mundo un hombre grande, igualmente a todas sus partes de Numenes, que lo asistiesen, ó de Inteligencias que lo animasen".

En el primer elemento, el cielo, el lugar de lo sacral, se nos va a ofrecer una triple y tópica visión del monarca: como Marte, como Apolo y como Júpiter. Un Marte poco belitoso -ya hemos señalado antes el por qué- y matizado por las suavidades de Venus, "un Marte que enamora, una Venus que conquista", de la misma forma que a las cuadrillas de belicosos Tracios y Espartacos acompañan haciendo el contrapunto Cite-reas y Pastoras. Los valores heroicos y épicos ocupan un lugar



secundario dentro de la Máscara, encontrándose Hércules y Atlas, caminado con su pesada carga a cuestas, perdidos en medio de un mundo de pastores y personajes a la moda, que no es el suyo, y del que se destacan tanto por su desnudez, como por la tarea heroica que llevan a cabo, ajena por completo a este si glo XVIII abocado al placer.

Un Apolo doblemente beneficioso, necesario, como Sol, para el desarrollo de la agricultura, y acompañado bajo tal advocación por las Estaciones y sus frutos respectivos; como señor de las Musas para el progreso de las artes y las letras, llevando en su séquito a éstas, a Orfeo y a las Gracias.

Y si como Júpiter debe vigilar con su rayo, amenazante y benévolo al tiempo, por la buena marcha de sus estados, la compañía de Juno matiza los aspectos terribles de este

"Monarche Augusto, Jupiter Hispano y en mienda del Fabuloso, pues essempto de las metamorphosis indecorosas y superior à todas las impressiones vulgares, ni emplea el oro para el escándalo, ni el rayo para la venganza de guerras antojadizas,... te va labrando un Capitolio aparte de la inmortalidad de la Historia y la veneración de España".

Pacifismo, prudencia y benignidad para con sus súbditos son las llaves que van a abrir ahora el templo de la posteridad para el príncipe. Y al igual que Júpiter es el númen sabio, ordenador del Universo, Carlos III será, quien, no menos sabiamente, ordene este otro universo de la corte repartiendo los empleos según méritos y naturalezas de tal forma que giren en torno a él como los planetas, estrellas y constelaciones están fijados en sus órbitas para el mejor funcionamiento del orbe.

Comparación con un fuerte sabor Luis XIV en Marly (77) que



sirve como pretexto al autor de la Máscara para pasar revista en una larga y farragosa relación pseudopoética a todos y cada uno de los cargos palatinos y de sus correspondientes poseedores. Esta asimilación del Rey al Centro del Universo se retoma con mayor propiedad en la figuración del adorno de la Lonja, donde se le representa como Apolo-Sol en torno al cual giran en sus róbitas los planetas, sistema que "por figurar al Sol en medio, como en descanso, representaba el de Copérnico, tomado solo por *hypothesi* ideal, y sin género alguno de adopción (78)" por los riesgos que ello aún podría comportar cuando era explícitamente condenado por la Universidad de Salamanca, y cuando constituía un cargo más en el proceso incoado contra Clavide el creer en la verdad de tal hipótesis; pero que nos habla de la modernidad de las ideas de estos hombres que "se proponen por Héroe al inmortal Inglés Newton empleado en la conquista de la verdad, como el Tasso e Gofredo en la de la Tierra Santa en la *Jerusalemme Liberata*", que incluyen en la brigada de Apolo

"doce colores...acompañados de doce luces... que careadas con los distintivos colores los hacían perceptibles, conforme al modo de filosofar moderno",

y que en mitad de un poema no vacilan en hacer un gran inciso para explicar las propiedades físicas del eco, citando los trabajos al respecto de Tosca y Kircher.

Dentro de este sistema solar, juega un papel primordial, como a lo largo de toda la Máscara, pues, caracterizado con diferentes atributos, abre la comitiva y sirve de introductor a cada uno de los elementos, Mercurio,

"Dios del Comercio, y Planeta, aunque el más pequeño, pero en esta *hypotesi*



el más cercano del Sol, símbolo de la Magestad, à quien ... con una mano ofrecía rendidamente el caduceo, teniendo la otra en acción de suplicar alguna gracia",

ya que nos resulta evidente pero que se explicita una y otra vez a lo largo de las páginas que siguen por lo mucho que le iba a la ciudad y a sus habitantes en ello, así que este sistema solar aparece rematando un adorno mucho más amplio en el que se ven dos ninfas de las que una representaba la antigua Lonja, ahora en litigio, utilizándose la excusa de la fiesta para aducir pruebas que pudiesen inclinar al soberano en favor del pleito haciendo un breve historial suyo con los diferentes beneficios obtenidos de los reyes, sus antecesores, y de sus logros. Y la otra que representaba "la Real Compañía de Comercio de esta Ciudad, erigida para la Isla de Santo Domingo, Puerto Rico y la Margarita, por el Señor Don Fernando el Sexto... en 1775", triunfo económico que había de ser consolidado por el nuevo Monarca, y que llevaba en sus manos segundas cornucopias derramando los frutos de este comercio sobre los dos mundos. Las ninfas, con sus correspondientes atributos, enmarcaban

"un gran theatro de Mar en què se figuraban los dos Emispherios sobre dos pedestales y las columnas de Hercules con el Plus Ultra. Iban, y venían diferentes navíos, y en Orizonte se descubría el Arco Iris, símbolo de la paz que necesita el Comercio para su establecimiento y conservación".

Esta política sería el origen de toda una serie de beneficios para la nación y para sus súbditos, y por tanto en la segunda parte de la Máscara Saturno "...introducía... à los



Terrestres, como más inmediatamente interesados en que sea la Tierra el Theatro de las dichas, y felicidades que se anuncian "bajo el gobierno de un príncipe cuyo comportamiento se ajuste al modelo prefijado a lo largo de la primera parte, y que, gracias a ello, logrará hacer revivir, bajo la recta administración de su justicia, el reino de Saturno, que los antiguos

"por la felicidad de los mortales en tan precioso gobierno, intitulaban aquella época, con el nombre de edad dorada, o siglo de oro. En realidad la invención de esta fábula no es una otra cosa que un trastorno de las especies del verdadero Paraíso (79); pues todo lo que ideó la Antigüedad en este asunto lo hubiera gozado la naturaleza en el estado de Inocencia. Pero como perdida ésta no queda en lo humano otro suplemento sino la Justicia, bien administrada en un buen gobierno; de aquí es que no hay más siglo de oro para una Monarquía, como el verse constituida baxo el feliz dominio de un Soberano, que en su administración y observancia (80) nos sanen los daños de la felicidad perdida, desterrando de sus estados las tres pestes que abortó el Mundo cuando perdió la Inocencia, que son la Pereza, la Ignorancia y la Malicia".

Este reino de Saturno (que aquí sería con más propiedad el reino de Astraea) que se nos propone está tan lejos del reino de Jauja como la Edad de Oro entendida por el siglo XVII como baluarte reaccionario contra el progreso de la sociedad moderna (81), y por el contrario tiene una fuerte proyección hacia un futuro que se prevee mejor gracias a la potenciación de los modos de comportamiento más característicamente burgueses, pues

"si en el Mayorazgo, que traximos en el ajuar, que sacamos del Paraíso, no tene



mos generalmente todos los mortales otra hacienda, ni bienes raíces, que los que con la diligencia, y trabajo ocupen pies, y manos, ni otros surcos que nuestros propios callos, ni otro regocijo que nuestros sudores: à què viene el inútil acuerdo de unos hombres, de un siglo, y de un estado, que ni ha dexado memoria la Historia, ni cómputos la Chronología, ni encuentra la Geografía vestigios, por donde dirigir los viajantes del mundo à estas bienaventuradas Regiones? Haya un Saturno que intimide a los malos con el castigo, y aliente a los buenos con el premio: mande dar à cada uno lo que es suyo; promueva las artes, las manufacturas, el cultivo de las tierras; àtienda à la guardia de los bõsques, contribuya seriamente à todo cuanto mira à mantenimiento y abastos, que todos ellos son ramos de la Justicia en quanto distribuye, ò comuta; y no hay más siglo de oro para este siglo".

De acuerdo con esta mentalidad al carro de Saturno acompañaban los de Flora, Pomona y Vertumno, el de Ceres, el de Diana, y el de Vulcano. El progreso es el progreso conjunto de la Agricultura y de la Industria, dentro de la que se admite la béliica como su garante contra cualquier amenaza, y la protección a los bosques como fuente de riqueza.

La referencia a una mítica edad de oro que se aproxima supone una constante en las relaciones entre la masa de los súbditos ante el advenimiento de un nuevo soberano, y, en definitiva, esta esperanza supone una utopía inconsciente que exige la sustitución radical e inmediata de un orden que se ha demostrado insuficiente para satisfacer las exigencias de la nación por otro nuevo; es por tanto reformista y revolucionaria en su esencia aunque perfectamente pueda ser pacífica y



no suponga necesariamente ni siquiera una crítica profunda al sistema, sino más bien a los efectos de un mal gobierno o a la actitud errónea de determinados grupos de personas en el entorno del príncipe, quien, concebido mesiánicamente, es la persona que va a hacer realidad unos anhelos, que aun cambiantes, van a ser siempre el testimonio de una misma insatisfacción. Y aunque la experiencia demuestra una y otra vez la falsedad de estas esperanzas, a la desilusión sucedía la firme convicción de que el gran momento se había pospuesto hasta el reinado siguiente del que el presente no era sino el precursor.

El cambio de dinastía y el advenimiento de Felipe V habían suscitado en la nación española unas enormes esperanzas, pero a su muerte su sucesor es saludado con un clamor unánime:

"Que hoy España, en dominios portentosa,  
no necesita reinos, sino reyes" (83)

lo cual, aunque no se formulara de manera expresa, lleva implícita una fortísima censura y la descalificación del reinado anterior. Y, llegando incluso más lejos, muchos de los papeles clandestinos que corrieron en aquella ocasión lo que celebraban en la exaltación del nuevo rey era la desaparición del panorama político de Isabel Farnesio, considerada por la opinión pública como un auténtico enemigo interior y la causa de gran parte de los males de la Monarquía.<sup>(84)</sup> Sin embargo la misma sensación de liberación recorre la opinión popular cuando muere Bárbara de Braganza, convertida en nuevo enemigo público número uno (85); y cuando muere el propio Fernando VI al que si cuando fué coronado se le dedicaron semejantes aclamaciones, a su muerte el renovado mesianismo siempre insatisfecho inspiraba estas otras:



"Murió nuestro Rey Fernando,  
 a don Carlos aclamemos  
 y al difunto rey enterramos  
 que no nos esté apostando" (86)

Y es que si los sentimientos provocados por las proclamaciones y entradas de los nuevos reyes, rebajando la retórica inherente de la adulación, son sinceros, los que se producen con motivo de las honras fúnebres son tremendamente ambivalentes, pues en ellos se mezclan de manera indisoluble el sentimiento de liberación y la renovación de las esperanzas mesiánicas, con meditaciones morales y ejercicios piadosos, pues como tales se van a justificar las honras fúnebres utilizando unos argumentos que son en definitiva los mismos que había utilizado Bossuet (87) para legitimar la pompa cortesana trascendiéndola so pretexto de religión y mandato divino y legitimándola con el testimonio de la historia, incluida la Sagrada como más propia para el fin buscado (88):

"La pompa funeral, los mausoleos magníficos, adornados de estatuas y bustos costosos, no se deben juzgar por vanidad de los príncipes, sino por generosa piedad que señala el último fin de la grandeza humana y nuestra, en la magnificencia con que se veneran y conservan sus cenizas, el respeto que se debe a la majestad, siendo los sepulcros una historia muda de la descendencia real. Los entierros del Rey David y Salomón fueron de extraordinaria grandeza... Ellos son las balanzas que pesan los méritos del Príncipe difunto, por las cuales se conoce el aprecio que hacía de ellas el pueblo, y los quilates del amor y obediencia de los súbditos con que se doblan los eslabones de la servidumbre y se da ánimo al sucesor" (89),

pues en definitiva esta ceremonia no era más que el último ri



tual de aquella pompa que había acompañado al rey en su vida y que en el momento final pretende conjurar la inevitable realidad de la muerte, creando una especie de apoteosis que franquee las puertas de la inmortalidad. Y precisamente porque existía una clara consciencia de esta realidad podían oírse voces disonantes, como la de Fenelón (89) que recordaba la falsedad de estos supuestos y recordaban la necesidad de asegurar la inmortalidad no en el último momento con la magnificencia de la sepultura y de la pompa sino en la cotidianeidad de un reinado según los principios morales, y por lo que desde sectores mucho menos críticos se recordaba la fragilidad de esta piedad de los vasallos que podían convertir sus lágrimas en inprecaciones si los funerales les resultaban gravosos (90).

En esta circunstancia la actitud de la masa de súbditos es dual, porque responde a dos estímulos distintos. Pues si por una parte la pompa fúnebre, en tanto que fiesta oficial del poder pretende relegarlos a la actitud de espectadores pasivos en los que se solicita su adhesión por vía extrarracional a través de la suspensión y la maravilla provocadas por la ostentación, por otra la Iglesia por medio de la oración fúnebre que en apariencia se introduce en el ceremonial ostentoso de las pompas barrocas, consigue su control y la reconvierte en su provecho ofreciendo en el espectáculo del poder caído una lección moral sobre la fragilidad humana de una tremenda importancia (92):

"Qui ne voit, mes frères, combien vaines, mais combien courtes et combien fragiles sont encore ces seconds vies que notre faiblesse nous fait inventer pour couvrir en quelque sort l'horreur de la mort?(93)

### NOTAS

- 1) CODORNIU, 1745 p.90 y 268.
- 2) PUGA, 1708, p.143.
- 3) "Es la caza para los príncipes el ejercicio más honesto, y conveniente, por ser un recuerdo de los usos militares; porque en ellas las partes corpóreas se habilitan, y desambuelven, las fuerzas se afirman, la ligereza se adelanta; en el ejercicio de andar a caballo se aseguran las Artes Militares, se practican, porque en ellas se reconoce el terreno, se mide el tiempo de esperar, acometer y huir; se aprende el uso, y modo de los lances, ardidés y estrategias, se correbora el valor en el acometer los peligros, y se enseña el ánimo en la inspección de la sangre en la congojosa muerte de las fieras" PUGA, 1708, p.143-144.
- 4) ALCALA, p. 18-19.
- 5) COLECCION, 1970, p.148 y ss.
- 6) JOVER, 1956.
- 7) KAMEN, 1974.
- 8) "La Guerra de Sucesión, aunque por otra parte funesta, no sólo retuvo en casa los fardes y los brazos que antes parecían fuera de ella, sino que atraje algunos de las provincias extrañas y les puso en actividad dentro de las nuestras" JOVELLANOS, 1977, p. 155.
- 9) "para sostener sus empeños intradugaron sumas inmensas nuestros enemigos, con que pagar sus tropas. Todas esas cantidades repusieron un fardo efectivo, de que carecía casi enteramente la España; y adquirió la península una circulación superior a quantas haya tenido, desde el descubrimiento de las Indias. Pocos creían en el año de 1703 que aquellos injustos invasores se habían de convertir en verdadera utilidad de la España. Desde entones se ha de temer la época de su restablecimiento" (CAMPOMANES, 1775, p. 420 y 421); y añade en otro lugar: "la guerra dañó menos aún de lo que se piensa en ciertas circunstancias. Valencia mejoró sus fábricas con la guerra de sucesión; por haberse avicinado allí un gran número de soldados extranjeros diestros en texer las estelas de la seda, Cataluña se reparó por iguales medios" (CAMPOMANES, 1774 p. 170).

- 10) véase CEPEDA 1978; DOMINGUEZ ORTIZ, 1976 p. 49 y ss.; y BETHENCOURT, 1954.
- 11) MARTINEZ DE CAMPOS, 1965.
- 12) PEREZ PICAZO, 1966. T. I, p.257. ARROYAL, 1968, 114.
- 13) PORTOCARRERO, 1700.
- 14) UBILLA, 1704
- 15) BREÑOSA, p. 320; BOTTINEAU, p. 437.
- 16) CEPEDA, 1978, p. 50, quien señala el carácter específico de tales guerras utilizando el testimonio de un sargento inglés que, acostumbrado a las contiendas europeas, se quedó enormemente sorprendido ante la Guerra de Independencia Americana, pues tenía "una especie de ardor y rencor implacable, que afortunadamente se desconoce en la ejecución de las guerras".
- 17) GUEVARA, 1529. libro I cap. XXX. Párrafos más adelante añade: "Hemos querido mostrar cómo el abuelo y el padre, y la madre y el nieto, unos en pos de otros, fueron idólatras y belicosos, porque vean los príncipes y grandes señores que no de pacíficos y virtuosos, sino de hombres ambiciosos comenzaron los imperios".
- 18) HIERONIMO de MEROLA (1587, cap. XXV) se plantea también la licitud o ilicitud de involucrar en la guerra a inocentes: "Y si a alguno de sus grandes se le hace agravio o violencia, el Rey le defiende: y por defenderle permite y aun procura que mueran muchos hombres bajos. No de otra manera que naturaleza, que es tan solícita que sean guardadas las partes principales del cuerpo, que permite y aun procura que por ellas paguen las partes de poca consideración: y sacudiendo de ellas al enemigo le echa a alguna parte vil, ya que no puede del cuerpo. Excusa la guerra el Rey que tiene justicia y templanza, y procura reducir a los rebeldes a la mejor parte, y en mejor opinión: porque no mueran los soldados simples... De sabios es probar antes de meter mano a la espada, y venir a las manos, todas cosas y medios convenientes... antes de publicar la guerra contra ellos, porque ni las partes principales ni las que no lo son padezcan". ver también CEPEDA, 1978, p. 51



- 19) "No tienen algunos por gran príncipe sino al que fue gran caudillo, gran batallador, estrechando el empleo universal de un monarca al especial de un capitán, confundiendo el del superior con el de un inferior. La eminencia real no está en el pelear, sino en el gobernar." GRACIAN, 1973, p. 46.
- 20) "Fueron muchos guerreros de corazón, pero destruyeron más sus reinos que los contrarios; hicieron primero la guerra a sí mismos, empobreciendo sus estados de oro y gente, que es la mayor y principal riqueza" GRACIAN, 1973, p.47; SAAVEDRA, 1973, p.33
- 21) "Quand on parle à ces peuples de batailles sanglantes, des rapides conquêtes, des renversements d'Etats qu'on voit dans les autres nations, ils ne peuvent assez s'étonner. Quoi! disent-ils, les hommes ne sont pas assez mortels sans se donner encore les uns aux autres une mort précipitée? La vie est si courte! et il semble qu'elle leur paraisse trop longue! Sont-ils sur la terre pour se déchirer les uns les autres et pour se rendre mutuellement malheureux?" FENELON, livre VII, p. 192.
- 22) "Les maux de la guerre sont encore plus horribles que nous ne pensons. La guerre épuise un Etat et le met toujours en danger de périr, lors même qu'on remporte les plus grandes victoires. Avec quelques avantages qu'on la commence, on n'est jamais sûr de la finir sans être exposé aux plus tragiques renversements de fortune. Avec quelque supériorité de forces qu'on s'engage dans un combat, le moindre mécompte, une terreur panique, un rien, nous arrache la victoire qui était déjà dans vos mains et la transporte chez vos ennemis. Quand même on tiendrait dans son champ la victoire comme enchaînée, on se détruit soi-même en détruisant ses ennemis; on dépeuple son pays; on laisse les terres presque incultes; on trouble le commerce; mais ce, qui est bien pis, on affaiblit les meilleures lois et on laisse corrompre les mœurs; la jeunesse ne s'adonne plus aux lettres; la jeunesse a besoin fait qu'on souffre une licence pernicieuse dans les troupes; la justice la police, tout souffre de ce désordre" FENELON, livre XI, p. 307-308; véase también p. 224-225, 229, 35 y ss, etc... Para Hobbes los males de la Guerra: "lo que puede en consecuencia atribuirse al tiempo de guerra, en el que todo hombre es enemigo de todo hombre, puede igual



mente atribuirse al tiempo en el que los hombres también viven sin otra seguridad que la que les suministra su propia fuerza y su propia inventiva. En tal condición no hay lugar para la industria; porque el fruto de la misma es inseguro. Y, por consiguiente, tampoco cultivo de la tierra; ni navegación, ni uso de los bienes que puedan ser importados por el mar, ni construcción confortable; ni instrumentos para mover y remover los objetos que necesitan mucha fuerza; ni conocimiento de la faz de la tierra; ni cómputo del tiempo; ni artes; ni letras; ni sociedad; sino, lo que es peor que todo, miedo continuo, y peligro de muerte violenta; y para el hombre una vida solitaria, pobre, desagradable, brutal y corta". HOBBS, 1979 p. 225.

- 23) "A quoi servant ces tours que vous vantez tant, sinon à mettre tous nos voisins dans la nécessité de périr ou de vous faire périr vous-même, pour se préserver d'une servitude prochaine? Vous n'avez élevé ces tours que pour votre sûreté; et c'est par ces tours que vous êtes dans un si grand péril... Etrange extrémité! reprit Mentor. Pour vouloir paraître trop puissant, vous ruinez votre puissance; et, pendant que vous êtes au dehors l'objet de la crainte et de la haine de vos voisins, vous vous épaisez au dedans par les efforts nécessaires pour soutenir une telle guerre." FENELON, livre IX p.224 y 225. Sin embargo en Le viâttân: "No hay para el hombre más forma razonable de guardarse de esta inseguridad mutua que la anticipación; esto es, dominar, por fuerza o astucia, a tantos hombres como pueda hasta el punto de no ver otro poder lo bastante grande como para ponerle en peligro. Y no es esto más que lo que su propia conservación requiere, y lo generalmente admitido. También porque habiendo algunos, que complaciéndose en contemplar su propio poder en los actos de conquista, los llevan más lejos de lo que su seguridad requeriría, si otros, due de otra manera se contentarían con permanecer tranquilos dentro de límites moderados, no incrementasen su poder por medio de la invasión, no serían capaces de subsistir largo tiempo permaneciendo solo a la defensiva. Y, en consecuencia, siendo tal aumento del dominio sobre hombres necesario para la conservación de un hombre, debiera serle permitido" (HOBBS, 1979, p. 223-224).

- 24) "Ne craignez point... cet inconvénient: c'est un prétexte qu'on allègue toujours pour flatter les princes prodigues

qui veulent arrabler leurs peuples d'impôts... C'est la mollesse et l'oisiveté (y no la paz) qui rendent les peuples insolents et rebelles." FENELON, livre X, p.270-271. "C'est la trop grande abondance d'hommes adonnés à la guerre, qui ont négligé toutes les occupations utiles qu'il faut prendre dans les temps de paix; enfin, c'est le désespoir des peuples maltraités; c'est la dureté, la hauteur des rois et leur mollesse qui les rend implacables de veiller sur tous les membres de l'Etat pour prévenir les troubles. Voilà ce qui cause les révoltes, et non pas le pain qu'on laisse manger en paix au laboureur, après qu'il l'a gagné à la sueur de son visage" FENELON, livre XI, p. 291. Para mantener vivos durante la paz, y sin necesidad de guerras, los valores positivos de lo militar es suficiente con alentar las competiciones físicas y deportivas; ver FENELON, livre XI, p.307-308.

25) FENELON, livre IX, p. 218-220.

26) FENELON, livre X, p. 252.

27) FENELON, livre XIII, p. 355 .

28) FENELON, livre XIII, p.360-361.

29) FENELON, livre X, p. 253. Subráyase el paralelismo con la empresa cuarta de Saavedra Fajardo, donde el político español establece las diferencias de cualidad entre el genio del gobernante y de los súbditos, entre el mando y la obediencia.

30) FENELON, livre X, p. 265, livre XI, p. 308; la misma tesis sostiene en España SAAVEDRA FAJARDO.

31) FENELON, livre V, p. 132. Sus críticas al rey conquistador se siguen explicitando sobre todo en las páginas 119-120, 172, 192-194 y 375.

32) FEIJÓ, 1961. p. 331.

33) "No es paridad, sino identidad, la que propongo, porque verdaderamente esos grandes héroes que celebran con sus clarines la fama, nada más fueron que unos malhechores de alta gafa. Si yo me pusiese a escribir un catálogo de los ladrones famosos que hubo en el mundo, en primer lugar pon

dría a Alejandro Magno y Julio Cesar... si la memoria de los conquistadores fuera regida por el entendimiento, habría de servir a la execración y no al aplauso. Quien celebra a un Nemrod, a un Rómulo, a un Alejandro, puede con la misma razón celebrar a un tigre, a un dragón, a un basilisco. Las mismas prendas hallo en aquellos tres héroes que en estas tres bestias feroces: una fuerza grande para hacer el mal y una grande inclinación a hacerle" FEIJOO, 1961, p. 331 y 332. Compárase con la doctrina del Leviatán: "La felicidad es un continuo progreso del deseo desde un objeto a otro, donde la obtención del anterior no es sino camino hacia el siguiente. La causa de ello está en que el objeto del deseo humano no es sólo disfrutar una vez y por un sólo instante, sino asegurar para siempre el camino de su deseo futuro... Por eso mismo sitúo en primer lugar, como inclinación general de toda la humanidad, un deseo perpetuo e insaciable de poder tras poder, que solo cesa con la muerte. Y la causa de ello no es siempre esperar un goce más intenso que el ya obtenido, ni tampoco ser incapaz de contentarse con un poder moderado. En realidad el hombre no puede asegurarse el poder y los medios para vivir bien que actualmente tiene sin la adquisición de más. Y por eso sucede que los reyes, que son los más poderosos, dirigen sus afanes a asegurarlo en casa mediante leyes y fuera mediante guerras. Y cuando todo eso se cumple, surge un nuevo deseo; en algunos de fama por nuevas conquistas; en otros, de ocio y placer sensual; en otros, de admiración, o de ser ensalzados..." HOBBS, 1979 p. 199-200.

- 34) PONZ MADRAZO p. 212-213. BOTTINEAU p.548 y ss; ver su estudio en el lugar correspondiente de esta Tesis.
- 35) "No niego que el valor, la pericia militar y otras prendas precisas en los conquistadores son por sí mismas apreciables, pero concretadas con el uso tiránico constituyen los hombres aborrecibles." FEIJOO, 1961, p. 331.
- 36) FEIJOO, 1961, p. 332. Por este motivo y en este sentido León de ARROYAL (1968, p.114) porque "la sed de gloria, el espíritu bélico, el celo de la propia autoridad y una moderada avaricia que, si no puede ser virtud cristiana, puede a lo menos ser virtud política en los reyes, le eran

desconocidos enteramente".

- 37) "La imagen misma de nuestro amado Monarca Fernando el Sexto... es digno de notarse, que en cálculos astrológicos, el sexto planeta es Mercurio, Dios de la Elocuencia, y árbitro de la Paz. los Mathematicos dicen, que es Astro, que se sigila del que se junta; pues note vuestra discreción, que junto à Mercurio está Venus, constelación benéfica. Pues si en la brillante eclýptica de España tenemos al Planeta Sexto por Astro dominante, junto a la Estrella benéfica... alégrate España." AYES 1746.
- 38) EXEQUIAS I, 1760.
- 39) "Sus maestros y ayos de los príncipes se han contentado con instruirlos en la devoción, en el respeto a los sacerdotes, la atención en los oficios eclesiásticos, la modestia y compostura en palabras y acciones, los peligros del otro sexo y algunas noticias de sus ascendientes, entresacando para esto solas las que les pueden inspirar vanidad y propia satisfacción, e saber: las victorias, las conquistas, los enlaces y la majestad; pero se han cuidado muy poco de enseñarles aquellas sublimes partes de la filosofía, a saber: el conocimiento del Hombre, el derecho natural y la política, que es el resultado de las dos, a fin de que el mundo lograse reyes filósofos, ya que no es fácil logre filósofos reyes" ARROYAL 1968 p. 97-100. La atribución de la paternidad de la obra se debe a Antonio Elorza.
- 40) Hay todavía unas claras reminiscencias de este príncipe cristiano en la Sinapia, cuando su autor expone que "el fin de este gobierno no es dilatar su dominio, enriquecer sus súbditos ni extender su fama, sino hacerlos vivir en este mundo justa, templada y devotamente, para hacerlos felices en el otro". SINAPIA, p. 134.
- 41) "Murió (Felipe II) dejando a su pueblo extenuado con las guerras, afeminado con el oro y la plata de América, disminuido con la población de un mundo nuevo, disgustado con tantas desgracias, y deseoso de descanso. Pasó el cetro por las manos de tres grandes príncipes menos activos para manejar tan grande monarquía; y en la muerte de Carlos II no era la España sino el esqueleto de un gigante. "...De esta relación inferirás... que esta península no

ha gozado de una paz que pueda llamarse tal en cerca de dos mil años, y que, por consiguiente, es maravilla que aún tengan hierba los campos y aguas las fuentes;... que la continuación de estar con las armas en la mano les ha hecho mirar con desprecio el comercio y la industria mecánica." CADALSO. 1970 Carta III. p.29-30.

- 42) "Después de vencidos los enemigos, y establecida en ellos una Paz universal, se retiró a lo más encumbrado de un monte, qual otro Moyses, para implorar el Divino Auxilio a favor de su Pueblo Español...a imitación del mas valeroso Caudillo, que estando para dexar este mundo encomendó a los suyos la paz, que les dexaba por prenda de su corazón amante". MONTOYA, 1746, en la aprobación.
- 43) SARMIENTO, 1750.
- 44) Cadalso en las cetas marruecas volcará su sátira contra los eruditos que gustan de glosar y autorizar todo suceso con citas latinas sacadas de los escritos clásicos haciendo precisamente referencia a este texto en relación con la instauración de la nueva dinastía borbónica: "y a fe que le tenía biscoado un epígrafe muy correspondiente al asunto, y era de Virgilio, quando metiéndose a profeta dijo, en voz hinchada y enfática:  
 "Jam nova progenies coelo demittitur alto".  
 CADALSO. carta LXVII. p. 135.
- 45) A.H.N. Est. Leg. 2.604.
- 46) SARMIENTO, 1956. p. 203.
- 47) "No se deben escudriñar los altos juicios de Dios y por qué no quiso que David fabricase el Templo y el Palacio, habiendo sido tan fervorosos sus deseos para empezar y acabar tan magnífica obra, habiendo preparado ya tantos materiales y sumas de dinero... la causal qué al mismo Dios significó a David, y consta de la misma Escritura, es que ... habiendo sido David un Rey, aunque santo, muy perseguido con guerras y como a éstas es consiguiente la inevitable efusión de sangre no era tan proporcionado para el asunto un Rey animoso y guerrero, como su hijo Salomón, Rey Pacífico, por nombre y por antonomasia...  
 "Pareceme que el hecho histórico sagrado no necesita de

interprete para comprender ... que el difunto Rey padre, el Sr. Don Felipe V, ... haya sido otro rey David, perseguido aunque siempre victorioso, y que por la ocurrencia de las inevitables guerras no pudiese acabar el Palacio y Capilla, aunque tuvo fervorosos deseos, es notorio. Que su hijo, Nuestro Señor, el Sr. Rey Don Fernando el VI... sea otro Salomón pacífico, y sin los defectos que mancillaron el honor de aquel antiguo hijo de David, es ya experiencia de que todos somos testigos, y que toda la Monarquía espera usufructuar: "et Pacem dabo" SARMIENTO 1956, p. 203-204.

- 48) "La voz Fernando es pura, purísima, gótica. Su primitiva ortografía debe ser de este modo: Fredesnando, o Fredeshnand..., se compone en su original de la voz gótica Frede, que significa Paz, y Senand, o Shenand, que significa reconciliar. Véase el "Etimológico" de Skinner en las dos voces Fredagundo y Sisenandus y se convencerá que este nombre Fernando significa Pacis-reconciliator, Pacifico-pacificante, & y, por consiguiente, lo mismo que el nombre hebreo de... Salomón.
- 49) SARMIENTO, 1750.
- 50) En la escalera dedicada a Felipe V en el Palacio de las 12 acciones a representar seis eran relativas a temas militares: la toma de Orán, la de Barcelona, la batalla de Villaviciosa, la de Almansa y la de Luzzara, y la fundación de los cuarteles. Lo mismo cabe decir de las figuras mitológicas que acompañaban a las estatuas de los reyes, de un total de cuatro, dos son Marte y Belona.
- 51) La fundación de las Academias en su conjunto y la del Seminario estaban programadas también para la decoración de la escalera del Palacio correspondiente al rey padre: A. H.N. Est. Leg. 2.604.
- 52) SARMIENTO, 1750, p.47, y especifica muy concretamente como el rey quiso padecer las mismas incomodidades que sus soldados.
- 53) ibidem. p. 49
- 54) ibidem. p. 50.

- 55) *ibidem*. p. 48. Por ejemplo en la leyenda del Plano de la Batalla de Z:ragoza ocurrida el nueve de Agosto de 1710 grabado para la History of England de Rapins se especifica "being both present", Felipe V y el Archiduque.
- 56) "En même temps, Télémaque se montrait infatigable dans les plus rudes travaux de la guerre. Il dormait peu, et son sommeil était souvent interrompu, ou par les avis qu'il recevait à toutes les heures de la nuit comme du jour, ou para la visite de tous les quartiers du camp... Il revenait souvent dans sa tente couvert de sueur et de poussière. Sa nourriture était simple; il vivait comme les soldats, pour leur donner l'exemple de la sobriété et de la patience. L'armée ayant peu de vivres dans ce campement, il jugea nécessaire d'arrêter les murmures des soldats, en souffrant lui-même volontairement les mêmes in-commodités qu'eux." FENELON. livre XIII p.360-361.
- 57) "El tercero, que padeció la inclemencia que el Invierno ofrece entre granizo, escarcha, yelo, nieve y demás trabajos, atravesando Montañas, Sierras, Valles, demás asperezas, yagrios caminos... El quarto, que inmediatamente descendió a los Infiernos de Cataluña, y Italia, que además de el fuego de sus volcanes, estava encendido el de el (sic) rebelión de Napoles, y Cataluña, y, dexó sossegados aquellos pueblos, y sacó de pena y dolor a los leales Vassallos, que esperaban su dichoso advenimiento. El quinto, que pocos días despues salio de el campo de Luza, a donde se vió arriesgado, y podemos dezir entre los muertos (que no eran pocos)..." JUNTA.
- 58) Cervera, 1746.
- 59) Es el segundo aunque lleva el número tres, pues el primero consistía en una especie de prólogo a los elogios que se desarrollaban a continuación. El primero estaba dedicado a conmemorar su nacimiento en Versailles.
- 60) *Mostrum hoc magnum est,  
vivere Ignem in Nivibus;  
Atque Philippi Animum  
In tanto candore morum  
Vul in prima aetate  
Jam accendi ad praelia  
Regalis Puer  
Ita interdum induit soiritus Alexandri,*

Ut exuisset visus nomen Philippi.  
 Indosuit saepe, tot victoriis Asum  
 Sibi vix relinquere vincendi locum.  
 At vos, Parisienses,  
 Majorem quam Andovico Magno  
 Extruite Aream Philippo Magnanimo.  
 Majore quam ille exterius  
 Hic interius bella gerit,  
 Et Puer est.

61) F.V. en Roma.

62) Acerca del caballo escribía FERNANDEZ DE HEREDIA (1682 p. 30-31):

"Ningún otro animal, como è, reconoce la grandezza del dueño: ese hermoso prodigio, mas util, mas leal, mas fuerte, y bello, que sirve al hombre, domestico y galen en la paz, adorno de la nobleza; en la guerra indómito y feroz; que sus ojos son sangre; sus relinchos fuego; sus espumas coraje; boca, pies y manos, armas con que pelea; al ruido del clarín se engríe; son sus azicatas las trompetas, y caxas; no teme los rayos ruidosos de los tiros, ni el batir horrendo de las piezas; florestas le parecen las picas; y cristal apacible el resplandor de las aramas; antes que la lealtad dará la vida en arroyos de sangre.

Por esso Alexandro le dio Panteón al nombre de Bucefalo..."

Elogio de sus virtudes muy semejante al que entrado ya el siglo XVIII hace PALOMINO (1947, p. ...) ante el retrato del Principe Baltasar Carlos de Valazquez: "...la cual (jaca), corriendo con gran ímpetu y veloz movimiento, parece que con impaciente orgullo, respirando, solicita ansiosa la batalla, prevista ya en su dueño la victoria".

63) Fue realizado por Panini y las esculturas por Francisco Vergara.

64) En el costado derecho estaba la siguiente inscripción apli cativa:

FERDINANDUS.VI  
 PHILIPPI. V. Reg. REGIS. F  
 REGI. CATHOLICO. INVICTO. PIO= FELICI  
 RELIGIONE. IN. EXTERAS  
 BARBARASQUE. GENTES. INDUCTA



HISPANIARUM. IMPERIO  
 TERRA. MARQUE. PACATO  
 OPIBUS. GLORIA. POTENTIA. AUCTO  
 EOQUE. FELICISSIME. GESTO  
 HISPANIS. URBIS. INCOLAE  
 MAXIMO. PRINCIPI

- 65) De las doce virtudes que de él se proponen la primera es el valor militar o "virtus bellica, y uno de sus cuatro relieves del Triunfo "se pintó a Marte, sentado en carro militar, tirado de dos fogosos cavallos, y cercado de muchos, y variosdespojos de guerra. Por encima de la figura se leía esta letra: "Nec bello maior, & armis. Mas de entre unas nubes se observaba asestado un arco cuya flecha era el hueso descarnado de su esqueleto, con esta breve inscripción, Vis tamen haec maior, y debaxo de la pintura estos versos:

Rebellium ille domitor ingens urbium,  
 Ille, & tremendi luminis iactor; ferus  
 Sub cuius ipse militat at litijs;  
 Copijsque Mauors imperare noverat,  
 Fatale Parcae iaculum excepit tacens,  
 Victusque MORTE Magnus Heros conuit:  
 Et maius, etenim Numen; una quamlibet  
 A Marte solum segregetur littera."

- Y la figuración principal del conjunto era la del difunto rey alegorizado por Atlas sosteniendo el mundo "con sus victorias y sus beneficios" mientras que la Muerte y el Tiempo van a descargar su golpe fatal sobre la base en que se apoya.

- 65a) En la máscara celebrada en Sevilla con motivo de la proclamación de Fernando VI los Elementos eran el tema principal y entre ellos "triumphaba el Ayre en su respetable, y amorosa condición; pues siendo aura suave su aliento, y su voz para los leales Vasallos... hace que enamorados de su dulzura, y piedad, le adoren tiernos, como á benigno Dueño, y Padre... Pero al mismo tiempo es contra groseras rebeldías impetu el mas terrible,...assi como el elemento mismo del Ayre practica en ún acto las dos virtudes de piedad, y Justicia, quando aun moviendose con la mayor violencia que arranca de la tierra los mas robustos arboles si... quieren oponerse" CANSINO, 1746, p.50.

- 66) TAMARIT, 1846, p. 278.



67) RELACION, 1746, p.37.

68) RELACION, 1746, p.70-72.

69) El diseño de la máscara se confió al protegido del M<sup>r</sup>qués de la Mina, entonces gobernador de Barcelona, Francisco Tramulles, pintor y escenógrafo, cuya especialización en temas de la comedia italiana va a influir grandemente en el efecto plástico de la comitiva, mucho más próxima en la imagen que en el texto a ese mundo galante de pastores del espíritu rococó todavía vivo. La colección de grabados que nos ha conservado el recuerdo de lo que fué la primera entrada de Carlos III en su reino, fué encargada cuatro años más tarde por los Gremios de Barcelona al grabador Pedro Moles, protegido de la corporación y que incluso se ría becado por esta para perfeccionar su arte en París.

70) MERCADE RIVA.

71) Jovellanos en su elogio de Carlos III da la medida de lo que se esperaba de toda esta retórica: "Si la tímida antigüedad inventó los panegíricos de los Soberanos, no para celebrar a los que profesaban la virtud, sino para acallar a los que la perseguían, nosotros hemos mejorado esta institución, convirtiéndola a la alabanza de aquellos buenos príncipes cuyas virtudes han tenido por objeto el bien de los hombres que gobernaron, Así es que mientras la elocuencia, instigada por el temor, se desentona en otras partes para divinizar a los opresores de los pueblos, aquí, libre y desinteresada, se consagrará perpetuamente a la recomendación de las benéficas virtudes en que su alivio y su felicidad estan cifrados". A través del elogio se pretenden conseguir dos finalidades principales. el mantenimiento de un orden y la introducción dentro de él de un programa de reformas razonables.

72) "... autorizan el nacimiento de este príncipe oráculos divinos. Nacerá, dice Zacarías (6,12) un Príncipe tan glorioso...; y a este mismo llamó Isaías (8,14), acelérate a la pressa... aun cuando Niño a comprender, porque antes que será llamar à tu Padre, ni à tu Madre, serán despejos tuyos Damasco Y Samaria, enemigos... de la religión verdadera... habla el texto de Christo, que en profecía o antes de nacer triunfó de aquellos sacrilegos Reyes Phacé y Ra-



fin... auspicio de que despojará después aquel gran Heroe Idolatras, y Hereges...; no será extraño venerar à nuestro gran Phelipe triunfante, quando recién nacido, del Calvismo por la revocación del Edicto de Nantes y repetida esta gloria después contra Lutero, y sus secuaces en Brihuega... en el pasaje mismo, en que se profetiza... el nacimiento de Jesús". ALCALA, 1746, pp.13-14.

73) REESE, 1977.

74) MORAN, 1979.

75) En la mascara sevillana en honor de Fernando VI se tenía conciencia de que la mayoría de las alegorías, tan claras en el papel, pasarían desapercibidas: "fue el embeleso el mas agradable... que pudo ofrecerse a la vista, aunque a esta servió de gran confusión la multitud, para no poder percibir con individualidad cuanto iba, porque para lograr lo sería menester un dilatado tiempo" CANSINO, 1746, p.47.

76) Y como había organizado su Máscara la Fábrica de Tabacos de Sevilla en 1746: "Mundo abreviado es tambien una Monar<sup>ch</sup>ia y una Ciudad... no parece... impropio dar tambien el nombre de Mundo abreviado à las Reales Fabricas de Tabaco de esta Ciudad, quanto como una grande Republica incluyen... un Mundo de diversas gentes, reducidas con harmonioso orden, en distintas graduaciones, y en exercicios diferentes à un gobierno. Es el principal objeto de sus aplicaciones una nueva, y evidente piedra filosofal, con que beneficiando la ruda materia de unas hojas, la transmuta en oro... para incremento del Real Erario... necesitando incluir sin forzar nada a todos los que trabajaban allí sin que por su representacion, trage, o destino, fuesse notado de importuno... pareció la mas oportuna idea disponer... la representación de un abreviado Mundo... por las imagines, y figuras propias que cuantos arbitrios caben en las facultades de los quatro Elementos, como principales columnas de tanto edificio... que a todas las quatro partes del Mundo corresponde en la Exaltación, y Jura de tan poderoso Monarcha, que en toda extiende su dominio.

Enotros quatro Carros triumphaban los Elementos... por la Magestad à quien se dedicaba, que en todo el Mundo extiende su dominio, y porque las Fabricas de Tabacos son un Mundo con sus Elementos en miniatura...



En el elevado espíritu, como en el notorio zelo de Religión, y Justicia, que brillan... en su Real persona, triumpha el juego de su valor heroico de inquisiciones, y enemigas ideas,...

Triumphaba el Ayre en su respetable, y amorosa condicion; pues siendo ahora suave su aliento, y su voz para los leales Vasallos... hace que enamorados de su dulzura, y piedad, le adoren tiernos, como à benigno Dueño, y Padre... Pero al mismo tiempo es contra grosseras rebel<sup>l</sup>as impetu el mas terrible... assi como el elemento mismo del Ayre practica en un acto las dos virtudes de piedad y justicia, quando aun moviendose con la mayor violencia, que arranca de la tierra los mas robustos arboles si... quieren oponerse

Triumphaba el Agua abundante de sus piedades, y triumpha siempre en su caudalosa liberalidad que ... excede los caudales de nuestros mas celebrados rios... sus beneficios son las Artes y Comercio con que restituir al Reyno sus antiguas abundancias

Triumphaba en su firme, y nobilissima estancia, y poder el elemento Tierra, ya como opulento campo, ya como inmutable monte. En figura de este parece excede a los mas constantes, porque burla las hostilidades malévolas, e imprudentes, que le conspiran enemigos violentos, y temporales sin que le muevan... quedando siempre firme...

Es un campo florido en su poder, y su corazon grande, pues uno, y otro abundan de riqueza para repartir à todos... CANSINO, 1746, p.38 y ss.

77) PACCIANI, 1974.

78) CANSINO, 1746, p.261 y ss. Utiliza también la ocasión de la ~~fiesta~~ para explayarse en una serie de consideraciones pseudocientíficas pero de distinto signo, pues van dirigidas contra Copérnico cuyas proposiciones se discuten sobre la autoridad de la Biblia. Otras digresiones semejantes hace en las paginas 34,37,100-102, llegando incluso a citar repetidas veces como autoridad científica indiscutible al propio Ovidio.

79) "La edad no existió sino en la idea de los poetas; la felicidad que finden en ella, solo la gozaron un hombre y una mujer, Adám y Eve, y... no duró un día entero". (FL1J00)

"



80) Esta misma idea ya está en Saavedra Fajardo, cuando en la Empresa 21 escribe: "En la primera edad ni fue menester la pena, porque la ley no conocía la culpa, ni el premio, porque se amaba por sí mismo lo honesto y glorioso; pero creció con la edad del mundo la malicia... desestimose la igualdad... Nació del común consentimiento en tal modo de comunidad una potestad en toda ella, ilustrada de la luz de la naturaleza para conservación de sus partes, que las mantuviese en justicia y paz, castigando los vicios y premiando las virtudes. Y, porque esta potestad no pudo estar difusa en todo el cuerpo del pueblo,... porque era forzoso que hubiere quien mandase y quien obedeciese, se despojaron de ella, y la pusieron en uno..."

81) MARAVALL, 1976.

82) Véase MARAVALL, 1976, I.

83) ISLA, 1945 p.24. véase también, por ejemplo, el poema que le dedica J.A. PORCEL en su exaltación:

"Cuando la negra noche triste llora  
En procelosas lluvias desatada  
Las cenizas del padre de Faetonk;

Ya al sepultado Sol digno tributo  
de lágrimas rendisteis

Los pechos desatad en Alegría

vuelve, de luz su esfera coronando,  
Bárbara, aurora, con su Sol, Fernando

que rehueva el esplendor antiguo de los godos  
y que del Sol en su afán diurno  
El siglo se repita de Saturno

Barbara, Juno del Grande Jupiter de España.

Ahora sí que de Marte las violencias  
cerrado el templo, esconderá, de Jano,  
Y abierto el de Minerva, en sus altares

exaltadas serán artes y ciencias;  
Dando y al viento velas por  
Mercurio fiel frecuentará los mares"  
(BAE, t. 61, p.174-175)



- 84) EGIDO, 1971, p.120 reproduce el siguiente:

"Ya de una Isabel ~~à~~ <sup>en</sup> cielo  
quiso atajar la codicia  
que, junta con la malicia,  
infestó todo este suelo.

Gracias a Dios, que a Isabel  
en la farsa de mandar  
no le volverá a dar  
el más infimo papel.  
Se deshizo aquel Babel  
la soberbia en un momento  
y, arrumbada cual jumento  
sarnoso en el muladar  
Sólo podrá gobernar  
sus **naguas** y su aposento"

- 85) ver ibidem p. 231 y ss. donde recoge numerosos testimonios, y entre ellos el siguiente:

"Publicada ya la muerte,  
el testamento y legados,  
quedamos tan admirados  
que nadie lágrimas vierte.  
En placeres se convierte  
el motivo de llorar.

- 86) Poesias varías que salieron después de la muerte del rey.  
CIT. por EGIDO, c.1971, p. 250

- 87) vease p. 212 y ss.

- 88) vease por ejemplo la justificación más cabal del guerrero en la que ofrece MENESTRIER al comienzo de su libro:  
"Nous paroissions magnifiques dans les sujets les plus lugubres, soit que nous affections de faire voir par cette pompe extérieure que l'homme ne meurt pas entièrement; soit que pour flatter la douleur que nous cause la perte des grands hommes, & la separation de nos proches, nous tachions par cette artifice d'éu consacrer la memoire en reppelant le souvenir de leurs actions glorieuses. Les Pères de l'Eglise ont fait de ce soin d'honorer la memoire des morts, une preuve sensible de l'immortalité de l'ame... on ajoûte aux tenture s noires, aux lumieres, & au chant lugubre de l'Eglise, des inscriptions, des peintures & des representations, qui font revivre les vertus & les actions illustres des morts, à l'exemple de ces anciennes Apotheses si celebres parmy les Grecs, & si conues parmy les Romains, qui les emprunterent des Juifs, & il ne faut que



lire le cinquantieme chapitre de la Genese, pour voir la maniere dont Joseph fit les funerailles de Jacob... Ces ceremonies si saintement institutees se continuerent parmy les Juifs jusqu'à la derniere ruine de Jerusalem, après la mor de Jesus-Christ.

La description de Tombeau des Machabées fait voir la magnificence des funerailles qui se faisoient en ces temps-là; puisque c'étoient des Pyramides, des Colonnes, des trophées d'armes & des Vaisseaux qui en faisoient les ornements...

Il est vray que les Payens ont abusé de ses ceremonies: quand ils les ont fait servir à deifier des hommes morts, mais on ne doit pas pour cela condamner l'usage. Les decorations funebres, comme si elles estoient des inventions profanes, que nous enssions apprises des Payens. Elles son t au contraire des monuments de pieté, pour lesquels nous faisons connoître la vanité des grandeurs humaines, l'immortalité de l'âme, & de la gloire des vertus Chretiennes. Ce n'éstoit pas pour rétablir les superstitions Payennes que l'on fit à Constantin des obseques si solennelles. Les tombeaux des premiers Chrétiens estoient de marbre & de porphyre, ornez d'Emblèmes & de figures de la Resurrection. On y void Jonas, les Apostres & Jesus-Christ même. Les personnes de qualité y avoient leurs imagen & leurs representations. On y remarque des Lions, des Aigles, des Griffons & d'autres animaux. Ces tombeaux estoient placés sous des portiques aux entrées des Eglises. On allumoit des lampes sur ces tombeaux, on y attachoit des couronnes, on y jettoit des fleurs; & quoy que les Payens enssent de semblables ceremonies, on n'accuse jamais les Chrétiens de rien faire en tout cela qui sentit le Paganisme. MENESTRIER, 1684, I, p.1-6.

Su base erudita se fundamenta básicamente en DU CHOUL, 1579, y en GUICHARD 1581, aunque señala la utilidad de obras como la "Roma subterranea o "Libitina, sive de funeribus" de Francois Pomey o la de Jacques Gouthier, "De iure manium, seu Ritu, more, et legibus prisci funeris" En el sentido de las justificaciones históricas son inte-



resantes las que hace MARTINEZ, 1599 con motivo de los fu  
nerales de Felipe II

89) SAAVEDRA, 1640, empresa 101.

90) vease *ibidem*

91) SAAVEDRA, 1640, empresa 101.

92) vease VOVILLE 1974 ; BREMOND, 1916.

93) BOSSUET, 1961.



EL REY OCULTO Y LA ORGANIZACIÓN DEL PALACIO

Entre las numerosas recomendaciones que le da Luis XIV a su nieto cuando abandona la corte de Francia para venir a ocupar su nuevo reino no falta una en que el viejo rey aconseja al joven, que se deje ver con frecuencia por sus súbditos. En una carta que le dirige desde Versalles el primero de febrero de 1703 le dice:

"no os encerreis en la molición vergonzosa de vuestro palacio, mostraos a vuestros súbditos, escuchad sus demandas, hacedles justicia (1).

Este consejo viene dictado por su propia experiencia personal como gobernante y por el conocimiento profundo de la psicología de los súbditos (2), y en él se trasluce también una severa crítica contra los monarcas españoles que viven ocultos en su Alcazar.

"Existen naciones -escribe en sus memorias (3)- en que la magestad de los reyes consiste en gran parte en no dejarse ver, y esto puede tener sus razones en espíritus acostumbrados a la servidumbre, que solo se gobiernan mediante el temor y el terro" (4),

oponiendo a tales pueblos -al español, al que se está refiriendo-, el pueblo francés:

"Si hay cierta singularidad de carácter en esta monarquía, reside en el acceso libre y fácil de los súbditos al príncipe. Es una igualdad de justicia entre ésta y aquellos que lo mantienen, por decirlo así, en sociedad suave y honesta, no obstante la diferencia casi infinita de nacimiento, rango y poder (5).

Luis XIV contrapone dos formas diferentes de entender la monarquía y anima a su nieto Felipe a que opte por el modelo

francés, que rompa con la tradición española y que deje de comportarse como un rey tibetano. Sin embargo, el destino le gastó una broma cruel al rey Sol, y, como por un inmenso sarcasmo, en un momento determinado de su reinado Felipe V decidió aislarse del mundo en su palacio de San Ildefonso de la G<sup>ra</sup>ja, desde donde gobierna un pueblo que siente cómo su rey se aleja de él cada vez más:

- "-¿Qué es fé?  
 -¿Crear lo que no vimos.  
 -¿Y en que, España, esta tu fe, en qué?  
 -En crear lo que no se ve.  
 -¿Y por qué?  
 -Por que lo oímos.  
 -¿Creeis que hay rey?  
 -Lo colegimos.  
 -¿No creeis que es cierto?  
 -No hay rey.  
 -¿Por qué?  
 -No lo vemos.  
 -Y Filipo?  
 -No cansemos,  
 por la fé tenemos rey. (6)

La diferente posición ante sus súbditos del rey francés y del rey español, que le valió a éste el apelativo de tibetano, viene marcada por el ser mismo de cada una de las dos monarquías (7). Aunque en ambas el ceremonial proviene en origen de la misma fuente, la tradición de los Capetos, a España llegó por vía indirecta, importado por Carlos V a través de la casa de Borgoña, y en nuestro país alcanzó la etiqueta cortesana una rigidez tiránica que no poseía en su origen primero. La etiqueta española lejos de asegurar el servicio y la comodidad del rey había envuelto a este en una maraña tal de costumbres y obligaciones de la que no podía salir y que no contribuían en modo alguno a hacer su vida agradable en palacio (8). La etiqueta y la corte de Versalles estaba orientada por completo a resaltar el brillo y la majestad de su rey, que, por su derecho divino, había sido consagrado en medio de una

auténtica liturgia, y cuya nobleza totalmente sometida, y que, tras los sucesos de la Fronda había perdido todo papel efectivo en la política del estado, se había convertido en palaciega y no tenía otra misión que crear con su esplendor y con su brillante vida social el marco adecuado -que la propia Iglesia sanciona por boca de Bossuet:

"Puisse la dignité glorieuse et la majesté du palais faire éclater aux yeux de tous la grande splendeur de la puissance royal, en sorte que la lumière, semblable à celle d'un éclair, en rayonne de tous côtés" (9)

-para la majestad de un rey absoluto, y que sin embargo permitiera un acceso fácil y directo a la persona del soberano.

Todo lo contrario sucede en la corte del palacio madrileño (10), dominada por una nobleza, que conservaba en su poder todos los resortes de la maquinaria estatal. El ceremonial y la etiqueta cortesana se habían convertido en manos de los Grandes de España en un cómodo instrumento que impedía el acceso directo a la persona del rey (11) y al que en cierto modo podía llegar a convertir en prisionero suyo. El marqués de Louville cuenta en sus Memorias como Felipe V al poco tiempo de instalarse en el palacio del Buen Retiro no pudo salir un día a practicar su deporte favorito, la caza, porque se habían ausentado los gentilhombres de cámara que eran los únicos que poseían la llave de honor con que se abrían las puertas del Palacio (12).

Del aislamiento y la distancia respecto a la corte de su predecesor Carlos II puede servir de testimonio la descripción que de una de sus capillas, a la que tuvo ocasión de asistir, hace el padre François de Tours, en la relación de su viaje a España:

"Le roi entra dans la chapelle, accompagné d'un seul garde et de deux pages,

ella se placer sur un prie-dieu proche de l'autel, du côté de l'Évangile. Ce prie-dieu étoit entouré de rideaux de damas, comme un tour de lit, et on laisa tomber le rideau, et on ne vit pas le Roi. Il y avoit seulement à côté de lui un garde. Au bout de la chapelle, il y avoit une séparation garnie de panneaux de vitres; c'étoit là où étoient la Reine et toutes les dames du Palais. On ne voyoit simplement que la Reine, qui étoit à genoux à une fenêtre qui étoit ouverte", (13)

El rey no se deja ver fácilmente por el pueblo (14), y en éste se ha creado un estado de opinión acerca de la inaccesibilidad y la invisibilidad de la persona regia que queda recogido puntualmente en las páginas del Crítico de Baltasar Gracián. Para el jesuita el mismo ser de la realeza consiste en ese "estar oculto" a los ojos del mundo; manteniendo el decoro propio de la realeza a través del distanciamiento, la inaccesibilidad y la invisibilidad (15).

Invisibilidad y realeza que aquí se encuentran unidas en forma inseparable, exactamente igual a como se encuentra en el propio Rey de Reyes: "No se ve, pero se conoce, y como soberano Príncipe, estando retirado, a su inaccesible incomprendibilidad" (16) y que atribuye ya explícitamente unas páginas más adelante al Soberano temporal:

"que muy pocos llegan a verle y menos a conocerle: es Príncipe de mucha autoridad, que no es de esos de a docena en provincia, guarda gran recato, no se permite así vulgarmente, que consiste su mayor estimación en el retiro y en no ser descubierto; al cabo de muchos años llegan algunos a verle y eso por gran ventura, que otros ni en toda la vida." (17)

Este alejamiento del Príncipe al que, si difícilmente se ve, mucho menos se conoce, viene dictado en los Trata--

dadas políticas para hacerle huir de la familiaridad con sus súbditos, que siempre engendra desprecio (18) y para que callando y reservándose sus opiniones pueda ponerse siempre a salvo del error.

"Ninguna cosa más propia del oficio de rey -advierte Saavedra Fajardo- que hablar poco y oír mucho. No es menos conveniente saber callar que saber hablar. En esto tenemos por maestros a los hombres, y en aquello a Dios, que siempre enseña el silencio en sus misterios. Mucho se allega a su divinidad quien sabe callar. Entendido parece el que tiene los labios cerrados... Muy elocuente es en los príncipes un mudo silencio a su tiempo; y más suelen significar la mesura y el agrado que las palabras" (19).

Para Saavedra Fajardo este distanciamiento de la persona real tiene que venir dictado por prudencia y no por pusilanimidad ni encogimiento, en cuyo caso advierte que de tal actitud se seguirían más inconvenientes que ventajas (20), señalando como un paulatino alejamiento de la Corte y de los súbditos se empieza a producir en la monarquía española a partir del reinado de Felipe II, quien "escarmentado de las desenvolturas del príncipe don Carlos, su hijo, estrechó la comunicación de los demás, y, huyendo de un inconveniente, dio en otro" (21).

Por otra parte, si el carácter móvil que hasta la época de Felipe II tenía la monarquía española, facilitaba el acercamiento y la mutua relación entre el soberano y su pueblo, el asentamiento de la corte en una capital fija y el cambio del concepto de rey como primer soldado del reino al de rey como primer funcionario que gobierna la nación desde el corazón del aparato burocrático del estado (22) mientras que encomienda a otros las tareas políticas y militares que deben tener como escenarios lugares ajenos a la propia capital, supo-



nen un enorme handicap para el mantenimiento de este tipo de relaciones. Si a esto se suma la complicación creciente de las ceremonias cortesanas, que van haciendo más difíciles, caros y engorrosos los viajes de los reyes, la sustitución del caballo por la carroza, y la propia edad de Felipe II que hace que los desplazamientos le resulten especialmente cansados y trate de evitar los en lo posible, nos encontramos con que al final de su reinado se había roto la costumbre de los viajes de los reyes de España a través de sus reinos, que prácticamente sólo se va a ver interrumpida cuando, por la necesidad de afianzar la moral de sus tropas, Felipe IV se dirige a Lérica para levantar el sitio que le había puesto el ejército francés. Por esto, por la necesidadde que el rey español saliese de su aislamiento y volviera a encontrarse con sus súbditos Luis XIV exhorta a su nieto a que viaje y conozca sus posesiones (23).

León Vander Hammen cuando escribe la historia de Don Felipe el Prudente era ya perfectamente consciente de la profunda mutación que había sufrido la propia concepción de la realza, según acabamos de ver (24), y, lo que resulta particularmente interesante para nosotros, de que esa particular forma de entender la realza no tenía sentido fuera de nuestras fronteras y que resultaba tan totalmente incomprensible para cualquier súbdito del rey francés o del monarca inglés como para el propio Luis XIV, porque si

"la gravedad (25) assiãta biẽ siẽpre en un Principe, si biẽ no en todos Reynos y Monarquias, porq̃ los espĩtus y naturales de las gẽtes no sã unos en todas partes. Si un Rey de Frãcia, ò de Inglaterra tratasse a sus subditos desta suẽrta, si se retirasse quinze dias en Tornay, Nebleau, ò Crey, pẽsariã no tener Rey: tãbien los de la primera linea por q̃rer vivir retirados sin dexarse

ver ni comunicar sino una vez al año fuer<sup>o</sup> menospreciados de sus vasallos, y poco despues despojados d<sup>i</sup> Reyno. Los estrāgeros (no todos) quierē tener presēte a su principe en la paz y en la guerra, pero aunque sea assí, la Magestad no quiere ser manoseada; las soberanas dignidades, las grandezas superiores a las otras de las repúblicas pierden mucho de la reverēcia q̄ les deve quēdo se familiariza demasiado. D. Filipe no parecia sino de tarde en tarde, como Saelmo passado la tepestad" (26).

A partir de estas concepciones acerca de la Magestad del Soberano resulta muy atractivo el examinar, como ya se ha hecho, el caracter laberintico que tiene El Escorial (27). La complicación de los sistemas de accesos en tal edificio fue advertida desde el momento mismo de su construcción y es motivo de críticas y censuras entre otros por parte del padre Sigüenza (28). Cuando Paccioto viene a hacerse cargo de la construcción al inspeccionar los planos y la obra en marcha esboza unos proyectos de reforma y formula una serie de sugerencias, entre las que no puede faltar la de "que el peso de la entrada del aposento de V. Magestad fuese más corto y no con aquella vuelta" (29). La respuesta del rey es fulminante: "...Y no quiero mudar la entrada de mi aposento. Para las otras cosas buscase el remedio" (30). Es, pues, una decisión voluntaria y consciente del propio monarca quien sanciona esta circulación tortuosa y difícil que contribuye a aumentar el aislamiento físico y moral de sus aposentos del resto del mundo. Esta dificultad de los accesos, junto con una gran proliferación de pasadizos y pequeñas escaleras secundarias no es privativa de los aposentos privados sino que caracteriza toda el edificio.

En el Alcazar de Madrid existía una circulación parecidamente complicada. Así se deduce tanto del examen de la distribución de las habitaciones según los planes, como de la descripción que de su interior hace Juan Gomez de Mera (31). El propio arquitecto real, señala dentro del Alcazar en



la descripción que hace de su distribución interna, una zona exclusivamente privada e infranqueable, aunque esto no fuera tan rigurosamente exacto en la realidad, a la que solo tenían acceso los grandes de España y los servidores más allegados a la persona del rey (32).

El palacio del soberano tiene en España un carácter de refugio oculto a las miradas indiscretas, que permite al Rey guardar la distancia decorosa respecto a sus súbditos. Es otra vez Gracián quien expone esta realidad en varias elocuentes metáforas:

"Hacíase ojos Andromie mirando hacia Palacio, por ver si podía brujulear alguna realidad, más en vano, que estaban las ventanas unas con celosías muy espesas y otras con vidrieras (33)... Aquí vivía e aquí yacía aquel tan grande y escandida monarca, que muy entretenido asistía estos días a unas fiestas... Estaba el Príncipe viéndola bajo celosía, ceremonia inviolable y más este día"(34).

El rey en su palacio se aísla del exterior, pudiendo hacerle también del interior, en sus habitaciones privadas, cuya acceso queda rigurosamente limitado a un muy reducido número de personas, y en la multitud de pasadizos secretos y "vacu-chas" (35) que se siguieron perforando en los muros del Alcazar a lo largo de los reinados de los Austrias, recordando otra imagen del Criticón:

"Habían dado una vuelta entera a todo aquel palacio de calabozos sin haber podido descubrir el cerenado nacio de su dueño, cuando a lo último, imaginándole en algún salón dorado, ocupando rico trono a toda magestad, vestido de brocados rozagantes, con su rapón imperial, le hallaron por el contrario metido en el más estrecho calabozo, que aun luz no gastaba por no gastarla, ni aun de día por no ser visto..." (35).

Con esta, con la ausencia de grandes y aparatosas enfiladas de salas abriéndose unas sobre otras y con la costumbre de mantener habitaciones de verano y habitaciones de invierno, tan extrañas para los franceses (37), el Alcazar de Madrid les aparecía a estos ante sus ojos, como dice Bettineau "menos como una casa real que como una pinacoteca de esplendor anacrónico, incómoda y extraña" (38).

La misma incomprensión se vierte por parte de los franceses sobre el Sancta Sanctorum de la dinastía austriaca. Al mariscal Tessé el monasterio del Escorial le choca porque se encuentra solitario y sin jardines en medio de un paisaje desértico (38 a) y no entiende en absoluto la combinación de palacio y convento, no pareciéndole apropiado resaltar la majestad real y la potencia de la monarquía al aparecer rodeados de "deux cents religieux bien nourris" (39) produciéndole el conjunto la impresión global de ser "le palais le plus triste qu'aucun roi puisse avoir" (40). Durante el verano de 1703 este es objeto de estudio por parte de la Academia francesa de Arquitectura y las severas críticas que se le hacen testimonian la misma incomprensión radical que sentía un súbdito del rey Sol, acostumbrado a la corte de Versalles, frente al palacio de los Austrias españoles, pues no sólo se critican detalles determinados como la reducción del tamaño de la escalera y del patio principal, sino que tampoco llegan a captar y a comprender la coherencia profunda del edificio (41). Vista el problema desde esta óptica no resulta extraño que la reina pisara por primera vez el Monasterio en 1706 y que fuera el Sitio Real menos visitado por los soberanos.

Por tanto la primera tarea que tiene que acometer el nuevo equipo de gobierno es la de hacer habitables sus palacios, y especialmente los madrileños de forma que ofrezcan un marco adecuado a la nueva dinastía borbónica. En el caso

del Buen Retiro las propuestas, que quedaron en el papel, eran las de hacer un palacio totalmente nuevo con unas relaciones totalmente distintas, nuevas también, con los jardines y con la ciudad. El problema era diferente en el Alcazar, donde además le variopinto de la construcción y el enorme grosor de algunas de sus muros hacían aún más difícil su transformación(42).

En el Alcazar el verdadero alma de las reformas fue la princesa de los Ursins, quien pretendió más tratar de imbuir el espíritu de Versalles que su apariencia, cosa prácticamente imposible de lograr sin tener que arrasar el palacio y volverlo a edificar de nuevo. La reforma se va a dirigir en dos direcciones principales, que interesan tanto a la vida privada del monarca como a la pública. Se trataba de dotar a las zonas privadas de vivienda de una comodidad y de un confort totalmente desconocido para los monarcas de la casa de Austria (43) y de dar una magnificencia escenográfica mucho mayor a las zonas de aparato y recepción.

Además de los detalles decorativos, muy importantes por otra parte, la remodelación de las habitaciones se llevó a cabo por el sencillo expediente de sustituir los ingresos de las habitaciones de forma que pudieran formarse grandes enfiladas de salones según el modelo francés. Según nos informa el texto explicativo con que René Carlier acompañaba las nuevas alzados y plantas del Alcazar, se habían creado tres enfiladas en los apartamentos del Rey. Una, que recorriendo todas las habitaciones del lado oeste se abría al exterior por una ventana de la fachada sur que remataba la perspectiva; Carlier puntualiza lo siguiente: "Ce sont toutes les antichambres que l'on a fait de nouveau, y ayant auparavant en leur place beaucoup de petits réduits fort obscurs (44). Otra gran enfilada recorre la fachada sur y cuya perspectiva conduce directamente al trono del rey, "de sorte qu'après avoir passée la gran-

de enfilade, et entrée dans le salon I [la antigua galería del Mediodía], la vue rencontre pour objet ce throno au travers de deux salons K [la pieza echavada] et I" (45). Y por fin se abre una tercera enfilade de habitaciones, paralela a la anterior, partiendo del dormitorio de la pareja real, y que a través de las antiguas piezas del Cancel, Salón de Comedias y Pieza Oscura, termina en un elemento paisajista, una pequeña fuente situada en la terraza exterior de la fachada oeste.

La transformación en planta es ya de por sí misma enormemente significativa: se está preparando el palacio para que se pueda implantar -que realmente se implantan es ya otro problema- en la corte española una etiqueta palaciega semejante a la que regía en la corte de Luis XIV. La comparación entre la llamada planta Justi, que data aproximadamente de 1709, y la planta propuesta por Carlier es suficientemente elocuente del alcance de la transformación. En el primer caso para acceder a la zona de aparato de las habitaciones, la pieza echavada y el salón de los espejos, había que recorrer toda una serie de vericuetos, estrechos y oscuros, que estaban, real y psicológicamente, aislando al rey del exterior por la misma dificultad de los accesos. Hagamos el recorrido: al salir de la escalera principal y después de atravesar el cuarto de la Guardia, una saleta y la pieza de consulta llegamos a una pieza de Audiencia, donde, como señalábamos páginas más atrás, Juan Gómez de Mora anotaba en su descripción del Palacio la existencia de una frontera entre las zonas públicas y privadas del palacio, aunque en realidad tal división no fuera tan tajante. Hasta aquí el acceso es sencillo y a través de ejes rectos, pero a partir de esta sala, y como defendiendo su intimidad, el acceso se complica extraordinariamente: de la Pieza de Audiencias se pasa a una Antecámara Guardarropa des-

de, donde despues de hacer un giro de noventa grados, se pasa a un pasillo que a los pocos metros se estrecha, para salvar el obstáculo de la Primera Antecámara y de una pequeña escalera, entrando en la antecámara segunda. Se pasa a continuación a una sala con el significativo nombre de Pieza Oscura, y desde allí ya sí se puede pasar a la zona de aparato: la galería del Mediodía, la Pieza Ochavada y el Salón de los Espejos. Pero incluso en esta zona más representativa, -en la Galería del Mediodía-, se insertan violentamente tres pequeñas alcobas, sin luz ni ventilación, donde agonizó Carlos II.

Las novedades del plano de Carlier respecto a éste son importantes y significativas. No se ha transformado la disposición de las tres primeras habitaciones del lado norte, las únicas que tenían una total regularidad. La laberíntica serie de Antecámaras y Guardarropas que ocupaban el lado sur ha sido demolida junto con el mezquino pasillejo para dar lugar a una serie de salones de aparato, que comunicados entre sí por puertas centrales, permiten un acceso fácil, derecho y luminoso (46) hasta el ángulo sudeste, desde donde ya se puede divisar en todo su esplendor la majestad del rey en su trono a través de otra nueva serie de salones de honor, de las que han desaparecido, por supuesto, las siniestras habitaciones donde murió el rey hechizado.

Lo mismo cabe decir respecto al dormitorio de los soberanos. Se han regularizado las plantas y los accesos, se ha dado más luz a las habitaciones y se ha renovado su decoración. Carlier nos informa (47) que todas las nuevas salones del costado oeste "sont tendues de très belles tapisseries, et garnies de tables de porphyre et autres marbres précieux", que aunque los tres salones del sur "paraissent dénués d'ornement, ils ne le sont néanmoins pas étant remplis de très beaux tableaux du Titien, Paul Véronèse, Tintorette, Rubens, et

quelq'sautres, et garnis aussey de tables de porphire d'une gradeur considérables" (48), y que la nueva enfilada que parte del dormitorio real está decorada también con ricos tapices entre los que destacan la serie de los Hechos de los Apóstoles sobre cartones de Rafael.

El resultado final de estas transformaciones y decoraciones es que, una vez realizadas, dotaban al palacio madrileño de la posibilidad de que en él se desarrollasen un nuevo tipo de ceremonias y de etiquetas acordes con el nuevo concepto de monarquía y de majestad que no podían tener lugar dentro de un palacio concebido por unos monarcas que tenían una idea muy diferente a cerca de en que consistía la dignidad y la majestad real.

De acuerdo con los planes de Carlier quedaba abierta la posibilidad teórica y arquitectónica de que incluso se pudiera establecer en la corte madrileña una costumbre semejante a la del "grand lever" de Luis XIV.

El hermano de Felipe V, el duque de Borgoña, escribe una carta fechada el 30 de noviembre de 1711 en donde resume en una frase muy significativa lo que estamos diciendo: "Je suis fort aise que les travaux de votre palais de Madrid soient bientôt achevés et que vos peuples puissent vous voir dans votre capitale d'une manière convenable à votre dignité" (49).

# NOTAS

1) LUIS XIV. p. 128.

2) La Bruyere recoge esta curiosidad inasaciable del pueblo por ver a sus soberanos:

"La prevención del pueblo en favor de los poderosos es tan ciega, y tan general el interes por sus gestos de rostro, su tono de voz y sus modales, que si dieran en ser buenos llegaría a la idolatría (p. 287. De los poderosos 1)" Y más adelante, cuando enumera las cualidades que debe tener un soberano, dice: "un rostro que satisfaga la curiosidad de los pueblos ansiosos de ver al Príncipe (p. 339. Del Soberano 36).

3) LUIS XIV. p. 71.

4) Fenelón, pone el ejemplo de lo que es un mal rey en Pigmalión, siempre oculto en su palacio y temeroso de todo y de todos "car on ne le voyait point, et on regardait seulement avec crainte ces hautes tours qui étaient nuit et jour entourées de gardes, où il s'était mis lui-mêmes comme en prison, se renfermant avec ses trésors. Je comparais ce roi invisible avec Sésostris, si doux, si accessible..." (p. 81).

5) LUIS XIV, p. 72. La Bruyere a finales del siglo XVII está criticando el que "hay hombres inaccesibles, y son precisamente aquellos de quienes necesitan y dependen los demás. Siempre se sostienen en un solo pie; movibles como el mercurio, pivotean, gesticulan, gritan, se agitan; semejantes a esas figuras de cartón que sirven de muestras en una fiesta pública, lanzan fuego y llamas, truenan y relampaguean: no es posible aproximarse a ellas hasta que se extinguen, caen y en su caída se vuelven tratables, pero inútiles (LA BRUYERE, p. 3000. De los poderosos 32). Fenelón postula que el buen rey debe ser accesible a sus súbditos (p. 57).

6) Otras poesías que salieron en tiempo de Campillo. fol. 59. cit. por EGIDO, 1971. p. 110. Egido recoge otros versos que expresan el mismo sentimiento:

"Cualquier prudente dirá  
"que estás en los cielos"

- 7) ver L. DIEZ del CORRAL 1979, p. 19 y ss. y 1975. Este carácter profundamente diferente de ambas monarquías lo comprendían perfectamente los hombres del XVII: "Le roy d'Espagne n'est oinct ny sacré comme le nostre, et n'a point de grand tittre royal particulier à Sa Majesté, comme nos "Sire Tres Chrestien"; el le nom de Majesté ne se pouvant pas apliquer partout, s'il interroque quelqu'un, on ne lui scauroit bonnement respondre autre que Si Señor, comme au moindre de son royaume..." JOLY p. 559.
- 8) "Ya que hablo de Palacios me parece oportuno decir que (según me han dicho) se observan en él reglas fijas respecto al Rey, que se siguen desde hace más de un siglo sin apartarse de ellas en manera alguna. Se denominan la etiqueta de Palacio, la cual dispone que las Reinas de España se acuesten a las diez en verano y a las nueve en invierno. Al principio, la nueva reina no se fijaba en la hora señalada, & le parecía que su hora de acostarse debía corresponder al deseo que tuviera de dormir; así, pues, ocurría con frecuencia que aún estaba cenando, y sin decirle una palabra, su servidumbre comenzaba a despeinar la y a descalzarla por debajo de la mesa y la acostaban con una rapidez sorprendente." D'AULNOY, p. 403.
- 9) BOSSUET, 1663 t. VII. p. 748.
- 10) "La verité est que les officiers servans ne sont pas en nombre, comme à la court de France, et le roy d'Espagne n'est pas suivi soit à la ville soit allant aux champs d'une brave et genereuse jeunesse, comme celui de France" (JOLY, p. 560); y más adelante añade: "Ainsy est la court plus par ville que chez le Roy, où le tacet est bien autre qu'au Louvre et la noblesse moins fréquenté, parce que le Roy ne se communique comme en France et est plus estimé de se reserver de la façon, combien que la court, à la prendre par toute la ville, soit aussy abondante en seigneurs et cavalliers". (JOLY, p. 571)
- 11) Felipe IV en su epílogo a la obra de Guicciardini escribe que para alcanzar la perfección en el oficio de rey "me pareció el mejor camino tener los oídos abiertos para todos los que me quisieran hablar en audiencias públicas y particulares" (p. IX), aunque páginas más adelante se ve obligado a confesar que esto no podía realmente llevarse a cabo y a reconocer el espléndido aislamiento en que se encontraba el rey frente a su nación "teniendo tan poca comunicación los reyes de España con sus vasallos" (p. XV). Fenelón lamenta el hecho de que frecuentemente los reyes



se encuentran rodeados de cortesanos que los aislan de su pueblo. (p. 68).

- 12) LOUVILLE, t. I. p. 122.
- 13) TOURS, p. 527. Véase también sobre este particular en el siglo XVII español: CAMARA, 1960 y AITINOY, pp. 224 y 234-235.
- 14) Barthéleme JOLY, habla de sus dificultades para ver al soberano, y como /pour bien veoir le Roy, fault se mettre aux jours de feste en la gallerie par où il passe pour entrer en sa chapelle" (p. 558).
- 15) "Oh, que será aquella inmortal gloriosa vista de aquel infinito Sol Divino, aquel llegar a ver su infinitamente perfectísima hermosura; que gozo, qué función, qué dicha, que felicidad, qué gloria! Crecía mi admiración al paso que mi atención desmayada, porque al que deseé distante, ya le tenía cercano; y aún observé que a ningún otro prodigio se rindió la vista, sino a éste, confesándose, inaccesible, con razón solo. - Es el Sol la criatura que más ostentadamente retrata la majestuosa grandeza del Criador. Llámase Sol porque en su presencia todas las demás lumbreras se retiran, él solo campea. Está en medio de los celestes orbes, como en su centro, corazón del lucimiento y manantial perenne de la luz, es indefectible, siempre el mismo, único en la belleza, él hace que se vean todas las cosas; y no permite ser visto, celando su decoro y recatando su decencia." GRACIAN, 1975 p. 20 y 21.
- 16) GRACIAN, 1975 p. 31.
- 17) GRACIAN, 1975 p. 62. De la misma manera el corazón, en tanto que rey de los sentidos también permanece escondido y oculto: "Es ...el rey de todos los demás miembros, y por eso está en medio del cuerpo, como en centro muy conservado, sin permitirse, ni aun a los ojos" (p. 88).
- 18) "Entrar el príncipe en varios discursos con todos es des-acreditada familiaridad" SAAVEDRA FAJARDO, 1640 empresa 11. "Con facilidad se menosprecia lo que con familiaridad se trata", escribe BERMUDEZ DE PEDRAZA, 1643 p. 34 y Vander Hammen dice de Felipe II: "Quanto mas lexos estaban del sus vasallos, tanto más le temían, concibiendo con la distancia una grandeza adorable, y alguna cosa más que las ordinarias a los demás hombres, y así en qualquiera parte, por remota que fuesse, era tan obedecido, que un hombre

solo autorizado con sus ordenes, y un poco de papel, ó pergamino, obrò mas que en otras partes millones de oro, y multitud de gente de guerra (ver tambien las notas 25 y 26) (p. 170v); G&E HARD, 1944, p.112.

19) SAAVEDRA FAJARDO.1640. Empresa 11. tambien en FENELON p. 97

20) "Otras dos pasiones son dañosas a la juventud: el miedo y la obstinación. El miedo, cuando el príncipe lo teme todo y, desconfiado de sus acciones, ni se atreve a hablar ni a obrar, piensa que en nada ha de saber acertar; rehúse el salir en público y ama la soledad. Esto nace de la educación femenina, retirada del trato humano, y de la falta de experiencia. Y así, se cura con ellas introduciéndose audiencias de los súbditos y de los forasteros, y sacándolo por las calles y plazas a que reconozca la gente, y conciba las cosas como son, y no como se las pinta la imaginación. En su cuarto tengan libre entrada y comunicación los gentiles-hombres de la cámara de su padre y los cortesanos de valor, ingenio y experiencia, como se practicó en España hasta el tiempo del rey Felipe Segundo, el cual, escarmentado de las desenvolturas del príncipe Don Carlos, su hijo, estrechó la comunicación de los demás, y, huyendo de un inconveniente, dió en otro más fácil a suceder, que es el encogimiento dañoso en quien ha de mandar y hacerse obedecer" (SAAVEDRA FAJARDO 1640. Empresa 7).

21) SAAVEDRA FAJARDO, 1640. Empresa 7.

22) Sobre Felipe II como rey burócrata ver VANDER HAMMEN 184 v. y r. ver tambien el propio testimonio de Felipe IV que distingue entre los empleos propios de los caballeros -las armas- y los empleos propios del rey -las tareas de gobierno-, en GUICCIARDINI, 1889. t. I p.IX.

23) "Quand vous aurez assuré la succession d'Espagne... allez à Naples et à Sicile; passez à Milan et venez en Flandes" COXIE, tomo I, p. 128.

24) "cansado de tantos viajes a Italia, a Flándres, a Alemania, a Inglaterra, a Francia, sin los muchos que en España hizo, se encerró en Madrid y el Escorial, centro suyo, desde donde tiraba con admirable prudencia, y rectitud las líneas del gobierno a la circunferencia de su amplísima corona, resulto en no saber más, y en mirar desde allí las ondas y las borrascas de la tierra. Las acciones de su cuerpo estaban sólo en un lugar; pero las del alma se esparzían y dilataven por ambos orbes, obrando tanto con

los rasgos de su pluma, como sus progenitores con la punta de su espada (VANDER HAMMEN, 170v)

- 25) El precisa el sentido de esta afirmación líneas atrás:  
"Preciósse mucho Felipe II de la gravedad y de parecer en cierto modo severo, calidad importante en los Reyes y Principes soberanos para q̄ ninguno se les atreva, y de to dos seā venerados: nunca dió cō esto ni a sus mas domesti cos ocasión de disminuirle un pūto el temor y respeto q̄ le devia". (VANDER HAMMEN, 185v)
- 26) VANDER HAMMEN p. 185v y r.
- 27) "Es muy interesante considerar el caracter casi secreto que tienen los accesos de este palacio, expresión dell aisla miento y reserva que debían separar al rey de los demás mortales.... Felipe II, como otro Minos, esconde su poder en extraño e inaccesible laberinto. Su poder no dimana de lo visible, el Estado, sino de lo invisible, La Divinidad, y por lo mismo debe recatarse como hombre lo más posible, aparecer sólo después de una serie de complicadas esclu sas, tanto físicas, pasadizos, corredores, recodos, cáma ras y recámaras, como protocolarias, a través de una sti queta prolija y un ceremonial complicado" (F. CHUECA 1966 p. 204 y 205).
- 28) quien descubriendo la casa del Rey dice: "la escalera prin cipal, que si fuera un poco más ancha esta harto bien tra zada: no tiene sino nueve pies escasos, que fue defecto." (SIGUENZA. p. 271).
- 29) Archivo del Instituto de Valencia de don J<sup>u</sup>an. Envío 61. nº 27. El padre Siguenza nos lo describe así: "Bajemos otra vez al suelo del patio real, y sin entrar en él, lan zándonos por un callejón estrecho que vuelve por detrás de la iglesia, entremos a los aposentos propios del Rey." (SIGUENZA p. 274).
- 30) Archivo del Instituto de Valencia de don J<sup>u</sup>an. Envío 61. nº 27. ver tambien, F. INIGUEZ ALMECH. 1965 p. 14.
- 31) ver INIGUEZ ALMECH. 1952
- 32) "En esta pieza esta una cama de respa, y desde allí ade lante no passan ningun genero de cavalleres, fuera de les de la camara, grandes y mayordomos del Rey" cit. per INIGUEZ ALMECH. 1952. p. 73.

- 33) GRACIAN, 1975. p. 77
- 34) GRACIAN, 1975. p. 67.
- 35) El propio Felipe IV nos informa del uso que hacía de ellas: "interpuse otro medio más eficaz para mis noticias y de más fruto para mi gobierno. Que fue abrir en los tribunales y consejos unas ventanillas, dispuestas de manera que no me pudiesen sentir entrar, y con unas celosías tan espesas, que, después de entrada, tampoco pudiesen tomar noticia de mi asistencia allí, con lo cual iba a oír en estos Consejos continuamente las mayores materias... y también allí podía oír lo que por ventura en otras partes no se atrevieran a decirme, siendo aquel lugar tan sagrado; medio convenientísimo, así para esta como para tenerles siempre en vela..." GUICCIARDINI, 1889. t.I p. IX y X.
- 36) GRACIAN, 1975 p. 166
- 37) O'AULNOY, p. 214.
- 38) BOTTINEAU, 230.
- 38 a) La misma visión se sigue manteniendo en el siglo XIX. "Une lumière incertaine et fauve inondait ce paysage infini, qui avait la majesté de la mer et la désolation éternelle du désert", así es como ve su paisaje Amédée Achard (Un mois en Espagne, 1847, p. 173).
- 39) TESSE, 1888. p. 208. Carta fechada el 21 - XI - 1704:
- 40) ibidem p. 206.
- 41) ACADEMIE, t.III. p.179-181. El estudio del monumento se produjo a instancias de Felipe V quien efectuó consultas a dicho organismo sobre las posibilidades de reforma del edificio, REAU, 1933, p.229-230; ver BOTTINEAU, p. 232-233.
- 42) Sobre esta cuestión véase sobre todo BOTTINEAU, p. 268 y ss.
- 43) Es interesante, por comparación con las opiniones de Felipe V y de su corte, tener en cuenta que Carducho al descubrir el Alcazar de Madrid después de las transformaciones de Gómez de Mera insiste mucho en el tema de que con ellas se le ha dotado de una gran comodidad: "reconocí lo mucho que se ampliado este Alcazar con las obras que en él se han hecho, y en particular con aquel hermoso salón que se hizo de nuevo, que cae sobre la puerta principal tan espacioso y amplio. Vi las bóvedas, que se han reedificado

debaxo de los planes de los patios, que tienen vistas al Cierzo, comedidad que se ha hallado para las personas Reales los veranes... por estar compuesta de aposentos baxos, y escuros, que estaban inhabitables, y agora es una agradable, y muy acomodada habitacion,... con que han escusado los Reyes el salir de la corte los veranes... con que ha quedado la casa de mayor comedidad de las que su Magestad tiene, gozando en sola ella, lo que obligava salir desta Corte en diferentes tiempos años" (CARDUCHO; 1979, p. 427 y 430) Para conocer el estado del Alcazar previo a las reformas de que habla Carducho hay que recurrir a GONZALEZ DAVILA, 1623, p. 310.

- 44) CARLIER 1712. La Condesa D'Aulnay escribía también: "Hay en éste [en el Alcazar] muchas aposentos escuros que sólo reciben luz por la puerta, y las que tienen ventanas tampoco están muy claros, porque sus aberturas son mezquinas" (p. 214)
- 45) ibidem.
- 46) véase la nota 12.
- 47) CARLIER, 1712
- 48) ibidem
- 49) citada por BOTTINEAU, p. 274.

121

EL REY ARTISTA Y EL OFICIO DE REY

"

152

A) Las cualidades del Rey

..

El doctor Huarte de San Juan al comienzo del capítulo XIV de su Examen de Ingenios, "donde se declara a qué diferencia de habilidad pertenece el oficio de Rey" relata una conocida anécdota bíblica: "Cuando Salomón fue elegido por Rey y caudillo de un pueblo tan grande y numeroso como Iseel, dice el texto que, para poderlo regir y gobernar, pidió sabiduría del Cielo, y no más. La cual demanda fue tan a gusto de Dios, que en pago de haber acertado tan bien le hizo el más sabio Rey del mundo, y no contento con esto le dió muchas riquezas y gloria encareciendo siempre su gran petición. De donde se infiere claramente que la mayor prudencia y sabiduría que puede haber en el hombre, esa es el fundamento en que estriba el oficio de rey; la cual conclusión es tan cierta y verdadera que no es menester gastar tiempo en probarla". (1)

Por su parte cuando Baltasar Gracián está pasando revista al teatro de la necesidad humana, incluye, entre los muchos necios que sostienen teorías peregrinas a uno "que decía que no es de Principes el saber". (2). Se plantea así en dos de las obras capitales para nuestro siglo XVII el problema de la relación entre la Sabiduría y el arte de gobernar.

La vinculación entre las personas del rey y del sabio se había mostrado como una cuestión capital en la renovación del Sacro Imperio Romano (3), y se siguió desarrollando como tópico literario a través de la Edad Media (4), para convertirse en el elemento propiamente humano y fundamento de todo poder en el pensamiento erasmista. (5)

La máxima autoridad en la Ciudad del Sol, de Tomás de Campanella (5a) está reservada a un hombre sabio, cuyos conocimientos absolutos y totalizadores nos enumera cuidadosamen



te. Estos van desde la historia de todos los pueblos y culturas, con sus correspondientes religiones y costumbres a la Teología y Metafísica, pasando por las Matemáticas y Artes Mecánicas. Para Campanella va a ser la extraordinaria capacidad de aquel sabio, capaz de comprender perfectamente los mecanismos del mundo, la que le va a capacitar para las tareas de gobierno, anteponiéndola naturalmente a los sistemas de gobiernos hereditarios sujetos a los azares de las leyes genéticas. (6)

Semejante concepción de la sabiduría como aptitud de gobierno (7) sería difícilmente compartida por los teóricos españoles del estado del siglo XVII y de comienzos del siglo XVIII. Para ellos la sabiduría que debe poseer el príncipe es de carácter moral más que de corte bibliográfico. La auténtica sabiduría del príncipe, concebida en su sentido más alto, está, como veremos en otro lugar, en llevar una vida virtuosa regida por los principios de la religión y sometida en todo a las exigencias de un cristianismo militante. La erudición no es un fin, sino un medio auxiliar que hay que saber manejar con cuidado porque entraña enormes peligros, porque

"Los extremos en esta materia son dañosos. La profunda ignorancia causa desprecio e irrisión y comete disformes errores, y la demasiada aplicación a los estudios arrebató los ánimos y los divierte del gobierno. Es la conversación de las musas muy dulce y apacible, y se deja mal por asistir a lo pesado de las audiencias y a lo molesto de los consejos (8).

opinión generalizada esta de que el buen gobierno político está reñido con la dedicación y la práctica de las Ciencias, y que comparte Gacón cuando critica las cualidades de gobernante de Alfonso X, el Sabio (9).

Y estas críticas se fundamentan, no en una condena de los valores intrínsecos del saber y de la ciencia (10) sino en el propio ser de la política (11).

Esta creencia se encontraba tan profundamente arraigada en la conciencia de aquel siglo que el propio Rey Felipe IV se ve obligado a justificarse por su trabajo literario en el prólogo a su traducción de la "Storia d'Italia" de Guicciardini: "habrá algunos -escribe el rey- que les parezca que no tocaba al autor de esta traducción el haberse ocupado en este trabajo voluntario cuando tiene tantos precisos a que acudir" (12), disculpándose por la utilidad que se deriva del conocimiento de la Historia y porque lo ha realizado en sus breves ratos de ocio sin quitar un solo momento a sus ocupaciones de gobernante que antepone a cualquier tipo de placer, por útil que éste sea.

Es tópico en el XVII el traer a colación la Sentencia de Platón de que el gobierno debe ser ejercido por los filósofos. La recogen el obispo Orozco y Covarrubias (13), Francisco Garau (14) y Gracián, quien matiza esa sabiduría propia del rey como capacidad:

Será feliz el mundo... cuando comenzaren comenzaren a reinar los sabios, o comenzaren a ser sabios los reyes. El primario real constitutivo es una gran capacidad, y rey de mucha capacidad, rey de mucha substancia. Llamóse la cabeza así, no de la material cavidad, sino del comprender. Ello el príncipe del reino: luego su mayor atributo ha de ser el abarcar, el entender (15)

dando a sus palabras un sentido muy semejante al que le da Savvedra Fajardo a las frases iniciales de la empresa cuarta de su Idea de un Príncipe Político Cristiano:

"Para mandar es menester sciencia; para obedecer basta una discreción natural y a veces la ignorancia sola. En la planta de un edificio trabaja el ingenio. En la fábrica, la mano. El mando es estudioso y perspicaz. La obediencia, casi siempre ruda y ciega. Por naturaleza manda el que

tiene mayor inteligencia. El otro, por -  
sucesión, por elección o por la fuerza,  
en que tiene más parte el caso que la ra-  
zón. Y así, se deben contar las ciencias  
entre los instrumentos políticos del rei-  
nar" (16).

Al celebrarse en el soberano ideal una gran intelligen-  
cia natural -la mayor- y una enorme capacidad de entendimiento  
~~innatas~~ no se está excesivamente lejos de las peticiones de -  
Campanella; el alejamiento se produce desde el momento en que  
para los españoles es suficiente esta disposición natural, y  
no le es necesario al soberano, ni debe hacerlo, el ir en el -  
estudio de las ciencias más allá de lo preciso para ejercer co-  
rrectamente su oficio de rey, así como tampoco debe ni puede -  
abandonarse a aquellas ramas del saber que nada tienen que ver  
con su arte específica (17); y este divorcio es mucho mayor cuan-  
do, aunque en circunstancias muy especiales, y más como excep-  
ción que como regla, se contempla la posibilidad de que este -  
conocimiento científico no sea necesario en absoluto, pues la  
experiencia histórica enseña que han existido muy buenos gober-  
nantes en los que una serie de cualidades naturales excepciona-  
les suplía la carencia del estudio y un cierto conocimiento de  
las cosas, sin el cual no es posible ni conocerlas, ni, conse-  
cuentemente, dominarlas. Conocimiento este que no se puede ad-  
quirir sin un cultivo aplicado de los saberes tradicionales (18).  
Esta aplicación al estudio necesariamente tenía que contar en  
cualquier caso con unos límites, cosa que comprendió perfecta-  
mente Luis XIV, cuando aconsejaba a su hijo que:

es peligroso para los príncipes jóvenes  
el sobresalir más allá de lo común en --  
ciertos ejercicios y sobre todo en los -  
de este género; pues ese fondo inagota-  
ble de amor propio, que nos es tan natu-  
ral, nos lleva siempre a cultivar, estim-  
ar y amar sin medida todas las cosas en  
las que creemos sobresalir por encima de

los demás. De creer al profesor de danza, al de armas y a todos los demás, y en efecto es verdad, cada una de estas artes exige el hombre entero y siempre se encuentra algo nuevo que aprender; pero para nosotros debe ser suficiente conocer esta verdad, sin que hagamos la experiencia ni busquemos los últimos límites de esos saberes, que jamás encuentran ellos mismos. Esta perfección cuando pudiésemos adquirirla, subrayaría una atención y un cuidado poco digno de nosotros, y que sólo puede conseguirse lo que vale mucho más. (19)

El saber, la ciencia que precisan los reyes son muy poco desinteresadas; son, por el contrario, enormemente pragmáticas. Saber para actuar, saber para mover actuaciones, porque en el ámbito de una cultura masiva y dirigida (20), no hay sabiduría más precisa y necesaria que aquella que nos enseña a conocer a los hombres para poderlos gobernar, cuyas bases puso Huarte de San Juan en su Examen de Ingenios y que, aún siendo verdadera ciencia, en el sentido literal de la palabra, no se encuadra dentro de los saberes tradicionales (21).

Si este saber no se encuadra dentro de los tradicionales saberes eruditos, su aprendizaje tampoco puede hacerse de una forma bibliográfica y libresco. El príncipe, más que en los libros de texto, tiene que aprender en el gran libro del mundo, porque ese va a ser precisamente el campo de su actuación:

"Il ne faut pas s'imaginer -escribe Bossuet- le prince un livre à la main, avec un front soucieux, et des yeux profondément attachés à la lecture. Son livre principal est le monde; son étude c'est d'être attentif à ce que se passe devant lui pour en profiter... Dans les autres livres, c'est assez pour lui d'exciter l'industrie des savants par les récompenses" (22).

Si Bossuet aquí está acotando en forma muy precisa cual debe ser el interés y el alcance del príncipe en materia libresco,

en la carta que dirige al papa Inocencio XI sobre la educación del Delfín, matiza esta cuestión en dos aspectos muy importantes: a pesar de todo el joven príncipe debe cultivar los estudios de tipo tradicional en tanto que cumplen papel importante y concreto por lo que respecta a su propia formación personal como de cara a sus futuras tareas al frente de los asuntos del Estado (23). En segundo lugar debe entregarse al estudio para huir de la ociosidad, tan peligrosa en los reyes, y crearse ya desde la infancia un fuerte hábito de trabajo (24).

Y si la ciencia que se pretende imbuir es interesada y pragmática los preceptores se encuentran a la altura de las circunstancias, prefiriéndose a los verdaderos sabios, recogidos y concentrados sobre sí y sobre su ciencia, hombres menos doctos pero con una mayor desenvoltura y conocimiento del mundo. (25)

Seavedra Fajardo se ocupa en su Empresa cuarta (26) de la elección del preceptor del príncipe. De su texto nos interesan dos cosas. Una, la referencia explícita que se está haciendo a hombres prácticos con conocimiento y experiencia de las cosas del mundo, porque en muchas ocasiones, cuando se habla de que al príncipe le es propio el atributo de la sabiduría, se está pensando en algo muy diferente de lo que evoca para nosotros esta palabra, y a lo que cuadra mucho más el calificativo de "industria" tal y como se entiende en el siglo XVII (27). Y así, por ejemplo, Francisco Garau, en su "Sabio instruido de la Naturaleza", después de hablar de las indudables ventajas - que se seguirían de que el mundo se viera gobernado por reyes-filósofos o por filósofos reyes (28), las ejemplifica con el siguiente ejemplo:

"La quimera que era invencible à las fuerzas, à las artes, y mañas de Belorofonte perece: y muchos impossibles que topa el el poder en el mando, sola la industria

los vence" (29),

que nos remite inmediatamente a la máxima gracianesca de que "donde no ha lugar la fuerza, lo ha la maña" (30). Este tipo de adopción de la palabra saber, como un nuevo saber práctico, es el que aparece también en la "Filosofía Secreta" de Pérez de Moya, cuando después de relatar como Hércules logró vencer a la hidra con la estratagema de encender una gran fogata que secase sus manantiales concluye diciendo que "esta es una de las mayores hazañas que se le atribuyeron a Hércules, porque en ella se ayudó de su industria, y saber, más que de fuerzas".(31)

El otro aspecto que nos interesaba era la dicotomía que se planteaba al final de la cita entre artes de reinar y ciencias. Ya hemos señalado en otro lugar como existe la creencia, tanto entre los defensores de la razón de Estado como entre sus detractores, de que hay un arte especial de gobierno, que precisa de reglas y conocimientos específicos, y de que existan un tipo especial de virtudes y defectos propios de los príncipes, distintos de las virtudes y defectos comunes a todos los hombres.

El reinar es un oficio como otro cualquiera, y como tal aparece incluido en el "Examen de Ingenios para las ciencias" de Juan Huarte de San Juan, y el rey más capacitado para su ejercicio es el rey burócrata.

En 1614 se publica en Madrid una obra de Sancho de Moncada titulada "Riqueza firme y estable de España" (32). Su octavo discurso está dedicado a exponer la conveniencia y la necesidad de que se cree en la Corte una nueva Universidad donde se explique y se enseñe doctrina política. El autor postula, apoyándose en la autoridad de Platón, Aristóteles y Jenofonte, así como en la Sagrada Escritura (33), "

"que ay ciencia de gobernar... y como ay principios ciertos, y reglas infalibles,

que enseñan à remediar las enfermedades de los cuerpos, y de las almas, y los agravios, que unos hombres pretenden hacer à otros, ay remedios infalibles, para remediar los daños, que pueden venir a los Reynos en común. (34)

y que la improvisación basada en la propia experiencia (35) es fuente de error y de desastre político. El argumenta su sugerencia de la creación de dicha universidad por cinco razones, que son en definitiva las que hacen necesarias a los reyes aplicar se con tesón a esta nueva ciencia (36). Y en última instancia quien motiva este estado de opinión es la creencia en que la máquina del Estado es un artificio sabio para cuyo gobierno se requiere unos conocimientos específicos (37).

Luis XIV cuando enumera las cinco cualidades que debe poseer el buen rey incluye la de "laborioso", y en sus "Memorias sobre el arte de gobernar", Nos pinta un cuadro muy exacto del empleo de soberano: "Dos cosas, sin duda, me eran absolutamente necesarias: un gran trabajo por mi parte y una buena elección de las personas que pudieran secundarme.

"En cuanto al trabajo, pudiera suceder, hijo mío, que comenzaras a leer estas Memorias en esa edad en la cual se está más acostumbrado a temerle que amarle; ... Sin embargo, no os advertiré solamente que es por él como se reina, y para el se reina...

"Me impulsé por ley trabajar regularmente dos veces por día durante dos o tres horas cada vez, con diversas personas, sin contar las horas que pasase en soledad y el tiempo que pudiera conceder excepcionalmente a los asuntos extraordinarios que sobrevinieran, y no teniendo momento en que no estuviera permitido hablarle, por poco urgente que fuera... No puedo deciros qué frutos recogí, una vez tomada esta resolución. Sentí aumentar mi espíritu y mi ánimo, me parecía otra persona diferente, descubrí en mí algo que desconocía, y me reprochaba

con alegría por haberlo ignorado durante tanto tiempo" (38).

La dedicación del rey a su trabajo la representa Sebastián de Covarrubias en sus emblemas morales bajo la forma - de un animal con medio cuerpo de león y medio de buey, imagen que alude a la fortaleza propia del Monarca pero también a lo infatigable de su trabajo (39), o simplemente bajo la forma de un león atento y vigilante (39a).

El oficio del rey es fruto del trabajo y el esfuerzo cotidiano (40) que perfeccionan las cualidades innatas de la - persona regia, porque aunque en "algunas ciencias hemos visto infusas en muchos, y solamente en Salomón la política" (40a) puntualiza Gracián que

"Nace, no se adquiere, el dado optimo, el don perfecto, que desciende del Padre de las ilustraciones. Bien que crece con la industria y se perfecciona con la experiencia" (41).

La perfectibilidad del rey se admite y por tanto se justifica plenamente toda pedagogía que se desarrolle en torno a la figura del joven príncipe (42), y dentro de la cual juegan un papel importantísimo sus padres (43), por toda una serie de razones que enumera Saavedra Fajardo (44):

"más bien reciben los hijos de los documentos y reprensiones de sus padres que de los maestros y ayos, principalmente - los hijos de príncipes, que desprecian el ser gobernados de los inferiores. Parte tiene el padre en la materia humana del hijo, no en la forma, que es el alma producida por Dios. Y si no asistiese a la regeneración desta por medio de la doctrina, no será perfecto padre... ¿Quién, sino el príncipe, podrá enseñar a su hijo a representar la majestad, conservar el decoro, mantener el respeto y gobernar los Estados? El solo tiene ciencia práctica de lo universal; los demás o en alguna parte o sola especulación. El Rey Salomón se preciaba de haber aprendido -



de su mismo padre,"

ideas estas que aparecen exactamente recogidas en las Memorias sobre el arte de gobernar de Luis XIV (45) y en las que el rey Sol añade también la siguiente consideración:

"Por otra parte, he considerado lo que con tanta frecuencia he comprobado por mí mismo: el gran número de solícitos y asiduos que habrán de rodearos, cada uno con su propio deseo; lo difícil que os será hallar en ellos un parecer sincero; la completa seguridad que debéis tener en el de un buen padre, quien no tiene más interés que el vuestro, mi más pasión que la de vuestra grandeza." (46)

Dentro de esta corriente de pensamiento que sigue viva y operante en la primera década del siglo XVIII (47), se convierten en tópico las referencias a los consejos míticos de David a Salomón y de Carlos V a Felipe II (48).

La importancia que se concede a la educación en la primera edad y en la juventud deriva de la creencia que existía en la maleabilidad de un joven espíritu cuyas malas inclinaciones naturales, en caso de que las haya, pueden ser fácilmente corregidas. Dentro de la praxis educativa barroca el niño debe ser constantemente vigilado y calibrados sus más mínimos afectos e inclinaciones porque al correr de unos pocos años éstas habrán adquirido ya un carácter consustancial con la persona y no podrán nunca más ser corregidas. Todos los que escriben sobre esta materia hacen la manida comparación entre el niño y un árbol joven, en que puede ser corregida, aplicándole el remedio oportuno, una torcedura o una inclinación defectuosa antes que el tallo verde se convierta en tronco leñoso (49). Estas mismas ideas son el eje conductor del "Abecedario de Principes" de Haller y Quiñones dedica al Príncipe de Asturias entrado ya el siglo XVIII (50). Por ello es fundamental la preocupación por encontrar los preceptores idóneos (51) para los jóve-

nes príncipes, pues de ellos depende por completo su ser futuro (52). El modelo referencial del buen ayo para el príncipe sera, por supuesto, el centauro Quirón, según aparece en los emblemas de Alciato y de Covarrubias (53).

En definitiva las ideas que sobre la educación tienen nuestros escritores son producto de un profundo optimismo antropológico. El hombre es educable, y, aunque como consecuencia del pecado original tiene una cierta e indudable inclinación al mal, esta es superable. Si la gracia divina permite restablecer el orden en un plano moral y sobrenatural, la educación puede enderezar las malas inclinaciones y corregir los defectos naturales. Estas concepciones optimistas encuentran su reverso en el profundo pesimismo vital de Maquiavelo para quien la maldad natural no es extirpable en el hombre y solo puede ser corregida con ayuda de la ley, el castigo, y la coacción (54). Claro que, como señala el profesor Maravall, "esta educación de que tratan nuestros autores no es meramente intelectual, sino predominantemente de la voluntad. El primer paso a dar es conseguir un conocimiento por parte de la razón; pero no acaba aquí la tarea, al contrario de lo que sucede en una concepción socrática de la educación, tan influyente todavía en el Humanismo. Lo que ahora se persigue es educar la voluntad, de modo que una norma conocida intelectualmente influya y oriente el acto y que por la reiteración de éste se consiga un hábito de la voluntad. La conducta, pues, que la voluntad gobierna es lo que interesa. La educación moral, tal como la concibieron los jesuitas, por medio de la costumbre, es en la que confían nuestros escritores como manera efficacísima de oponerse a la mala disposición natural... La reiteración de una manera de obrar, que supone la educación de la voluntad, da lugar a la virtud, la cual, en términos aristotelicotomistas, se definida como un hábito y equivale, en cuanto tal, a una segunda naturaleza" (55)

En esta educación de la voluntad ocupa un lugar preponderante la ejemplaridad. Ya hemos señalado en otro lugar de este trabajo el papel que en esta pedagogía cumple la historia como inspiradora del arte y el arte como creador de un entorno heroico y ejemplar que complementa virtualmente las motivaciones que está recibiendo el príncipe por parte de sus educadores (56) y a las que sirve de "memoria artificiosa" (57). Justificaciones estas de una poética que se sigue manteniendo vigente aún muy entrado el siglo XVIII (58).

La erudición no es un fin en sí misma (59) sino un medio más de tantos como están a disposición de los educadores para vestir agradablemente la verdad y servir de demostración con su autoridad. Pero aunque lo que en último término se pretenda sea, como ya hemos visto, hacer del rey un sabio en el sentido moral más que en el sentido bibliográfico y erudito, éste tiene que poseer un determinado caudal de conocimientos efectivos, y de hecho en todos los elogios que de las personas reales se hacen en el siglo XVII y en el siglo XVIII enumeran cuidadosamente aquellos saberes en que los soberanos eran descollantes.

Al llegar a este punto se plantean dos interrogantes distintos, pero íntimamente relacionados, y a los que en parte hemos dado ya respuesta: es el primero el de establecer que lugar ocupa el saber dentro de la concepción del Estado, y el segundo el de conocer que saberes concretos se supone que deben poseer las personas regias.

Indudablemente, con la primera de estas dos cuestiones, la del lugar que ocupa el saber dentro de la República, está relacionada una polémica importantísima dentro del panorama europeo posterior al Renacimiento: la polémica que se había establecido acerca de cual era la relación entre las armas y las letras (60) y, en definitiva, cual de las dos profesiones era más útil de cara a los negocios de la república.

Como señala Curtius, en ningún otro lugar como en España llegó tan lejos la unión real de ambas -en la vida real, Jorge Manrique y Garcilaso repartían su vida "tomando ora la espada, ora la pluma"(61) y muchos de los poetas del siglo XVII en algún momento de su vida se dedicaron a la carrera militar. Pero a medida que va entrando el siglo XVII la creciente especialización que se venía llevando a cabo en todos los campos acabó con la igualdad en que estas se encontraban (62) para tratar de establecer cual debía ser la preeminente. Si la discusión sobre estas materias termina pronto en obras especializadas, - como las de Bernardino de Escalante, Diálogos del arte militar (Bruselas, 1595) y Francisco Nuñez de Velezco, Diálogos de Contención entre la milicia y la ciencia (Valladolid, 1614) la discusión seguía vigente a todos los niveles. Cervantes en un pasaje de la segunda parte del Quijote (63) concibe armas y letras como dos caminos diferentes, pero de idéntico valor, a través de los cuales puede realizar el hombre su plenitud, pero páginas antes, en el discurso que hace Don Quijote sobre las armas y letras, de la preeminencia a aquellas, pues son en última instancia quienes permiten el florecimiento de las segundas al asegurar la paz y la estabilidad de las repúblicas, cosa que las letras por sí mismas no pueden hacer, pero sin lo cual tampoco se pueden desarrollar(64).

III Saavedra Fajardo, muy pocos años más tarde, cuando reivindica la necesidad de que los vasallos sean instruidos y cultiven las ciencias, vuelve a tocar precisamente este mismo punto: el de la contribución de armas y letras a la defensa del Estado. Empieza por desautorizar la opinión de que el ejercicio de las letras afemina e inutiliza a los hombres para el de las armas, y que, consecuentemente, reserva exclusivamente para la nobleza la profesión militar y la defensa nacional (65), para señalar a continuación que en la República

"Son convenientes y aun necesarias las ciencias para deshacer los errores de los sectarios introducidos donde reina la ignorancia, para administrar la justicia y para conservar y aumentar las artes, y principalmente las militares. Pues no menos defienden a las ciudades los hombres doctos que los soldados... habiéndose vuelto los museos en armerías, las garnaches en petos y espaldares, y las plumas en espadas; las cuales, teñidas en sangre francesa, escribieron sus nombres y sus hazañas en el papel del tiempo" (66).

Por tanto, armas y letras pueden contribuir en plan de igualdad en la defensa de la nación, siendo tan necesarias las unas como las otras, siempre y cuando sean cultivadas en forma adecuada y proporcional con las necesidades reales del país. Pero es el propio Saavedra Fajardo quien constata que en la España de su momento se ha perdido esa relación proporcional (67), hay un número de letrados que supera con mucho a las necesidades reales del país, mientras que faltan soldados para su ejército (68).

Sebastián de Covarrubias insiste en la necesidad de que el verdadero capitán posea un cierto grado de conocimientos científicos aparte "del valor y la destreza en el manejo de las armas. Tal combinación será la que <sup>le</sup> haga triunfar dentro de su profesión (68a).

Armas y letras se constituyen en los dos soportes básicos de la maquinaria del Estado, tal y como se pueden ver plásticamente representados en el frontispicio de los Discursos de la Nobleza de España de Bernabé Moreno de Vargas, porque con una y con otra se puede sobrepasar y vencer a las demás naciones: "queriendo las naciones victoriosas vencer con el ingenio y la pluma en los que vencieron con el valor y la espada" (69) Y ambas son igualmente necesarias y complementarias:

"El <sup>u</sup>saber y el valor alternan grandeza  
-escribe Gracián (70)-. Porque lo son,  
hacen inmortales: tanto es uno cuanto sa  
be, y el sabio todo lo puede. Hombre sin  
noticias, mundo a oscuras. Consejo y fuer  
zas, ojos y manos; sin valor es esteril  
la sabiduría.

El propio Rey de España así lo entiende, y las conside  
ra a ambas las columnas sobre las que descansa el prestigio y el  
progreso de la nación siempre y cuando armas y letras vayan  
unidas y prestándose apoyo mutuo (71), pero de las propias pa  
labras de Felipe IV se deduce que ya se habían producido un di  
vorcio insalvable entre las armas y las letras; su práctica,  
salvo raras excepciones, ya no coinciden las mismas personas.  
Se es soldado o doctor, militar o letrado. Al comienzo de uno  
de sus libros, al hacer el elogio del Genio y del Ingenio, Grá  
cián expone lo siguiente:

"Sea pues, el genio singular, pero no  
anómalo; sazonado, pero no paradojo; en  
pocos se admira como se desea, pues ni  
aún el heroico se halla en todos los prin  
cipes, ni el culto en todos los discre  
tos" (72).

Lo que está planteándonos aquí es una alternativa do  
ble, la del héroe y la del discreto, y sobre cada una de ellas  
redactará un tratado que codifica las virtudes y las normas  
precisas de uno y otro (73).

La dualidad armas-letras tiene una influencia muy  
precisa en el terreno del coleccionismo. Schlosser habla por  
extenso de esta articulación de las colecciones de arte y de  
maravillas en torno a dos lugares, la armería y la biblioteca  
(74). Si las más importantes de esas colecciones datan del siglo  
XVI, todavía muy avanzado el siglo siguiente en España seguían  
articulando(75) la colección que poseía en Huesca Don Vincencio  
Juan de Lastanosa (76). El mismo, cuando habla de su colección  
(77), escribe: "...y hablaré de Libros y Armas, los dos Polos

del Mundo", para decir más adelante: "Razón será tanga su lugar las Armas, después de las Letras, porque sin ellas el baliante no será más que un León; con ellas será dos". En España a mediados del siglo XVII aún seguían quedando hombres como Lastanosa que creían que ambos ideales no eran necesariamente dicotómicos y que aún era posible que fueran encarnados por la misma persona (78).

Tomasso Campanella cuando en torno a 1640 escribe De Monarquía Hispana insiste en que son necesarias para el estado el perfeccionamiento científico y militar como columnas sobre las que se sostenga el Estado. El rey de España debe hacer recorrer la esfera terrestre por una expedición de matemáticos y científicos que estudien y levanten mapas de los mares, sus corrientes y movimientos y del firmamento, porque en definitiva conocer es poseer, y no puede haber progreso ni expansión, ni siquiera militar, si no se cuida el avance de la ciencia, pues:

"este saber hará al que lo posea dueño del mar, de la tierra y de los hombres, e ilustrará el Imperio más que ninguna otra cosa que pueda pensarse que hace grande a un Rey. Porque a Dios mismo le complace que sus criaturas sean conocidas, y las da a quien las conoce (79)

Y en la Utopía de Sinapia durante la Fiesta de Verano -una de las cuatro importantes fiestas anuales del país- para conmemorar una importante victoria de su historia celebran "certámenes de Matemáticas y ejercicios de Armas y Ciencias"(80)

Armas y Letras, Armas y Ciencias siguen siendo los firmes puntales de la monarquía -tópico éste que se alterna con el de fortitudo-religio, o con el fides-religio- pero, con la especialización creciente que aparece en el Estado Moderno, aunque ambas deben ser cultivadas en el reino, no necesariamente deben ser cultivadas por el rey. Al ideal humanista del príncipe sucede otro en el que las "letras" han sido sustituidas

por "capacidad" y "prudencia":

"Es la capacidad la otra columna, que, la  
deada del valor, aseguran entrambas la re  
putación, y, en competencia ganó siempre  
la primera. Por ello fue formado sabio  
Carlos V el francés, no por estudios, ni  
ciencias, sino porque supo reinar, que es  
el verdadero saber de los reyes. (81)

y bajo esta óptica es como podemos entender los elogios de Leon  
Vander Hammen a Felipe II cuando está historiando su forma de  
trabajar en los asuntos de la nación (82).

Capacidad y prudencia se identifican de la misma ma-  
nera que van a hacerlo prudencia y sabiduría. La prudencia es  
la primera y más importante virtud del gobierno, y es también  
la verdadera sabiduría del gobernante. Indudablemente la pru-  
dencia es la virtud reina para la moral barroca (83), que en  
sus líneas fundamentales propugna una moral de acomodación de  
la conducta a las circunstancias muy vinculada a la difusión  
del pensamiento de Tácito y a los escritos de los numerosos tá-  
citistas españoles (84) encabezados por Seavedra Fajardo, cuya  
obra está llena de consejos al Príncipe para que éste obre se-  
gún las reglas inmutables de la virtud y la religión, pero siem-  
pre ajustando estos principios morales a la contingencia de la  
ocasión; por otra parte en sus "Empresas Morales" hay una invi-  
tación constante a acomodarse a los designios de la fortuna  
tanto en lo bueno, como en lo malo, pues tanto en la resigna-  
ción en la desgracia, como en un disfrute-moderado, eso sí- en  
la prosperidad se va a hallar la verdadera felicidad y se van  
a poder sacar unos beneficios de carácter moral.

Particular importancia para nosotros a la hora de  
trazar el cuadro ideal de la monarquía y de la personalidad  
del perfecto rey tienen "Les aventures de Télémaque" compues-  
tas por Fénelón para la educación del duque de Bourgogne, pero  
pero que no fueron menos apreciadas por su hermano el futuro



Felipe V, ni fuieron menor influencia sobre él.

El Telémaco fue escrito probablemente entre 1695 y 1696, y la obra tuvo dificultades legales para su publicación desde el mismo momento de su terminación, pues se veía, y con razón, que sus páginas contenían una de las más duras críticas que se hubieran dirigido jamás contra la concepción de la monarquía tal y como la entendía Luis XIV. Antes del Telémaco Fenelón se había atrevido a enviar al rey una carta muy dura en donde criticaba su forma de gobierno, el lujo insultante que rodeaba su persona y su corte, su descuido de los problemas económicos de la nación y su belicosidad, y estos cuatro temas principales son los que, apareciendo una y otra vez a lo largo de las páginas del Telémaco, van a ser los causantes de su desgracia personal y del éxito fulminante de la novela.

En 1697 es cesado Fenelón como preceptor del Delfín, y dos años más tarde desaparece definitivamente su nombre de la nómina de servidores del duque de Borgoña al tiempo que se le ordena oficialmente abandonar la Corte y retirarse a su diócesis. Y en ese mismo año, 1699, aparece la primera de las muchas ediciones piratas y sin licencia que van a lanzar al mercado una serie de editores con visión comercial y no muchos escrúpulos, no apareciendo la primera edición francesa debidamente autorizada hasta 1717.

Fuera de Francia, la obra tiene el mismo éxito fulminante (85). En España se suceden las ediciones castellanas y bilingües de la obra, entre las que destacan la aparecida en Madrid con grabados de Fray Matías de Irala (86) publicada por primera vez por Francisco del Hierro y reeditada treinta y cinco años después por Joaquín de Ibarra.

En las aventuras de Telémaco, descendiente directa de las novelas griegas (87), el arzobispo de Cambrai desarrolla las líneas pedagógicas trazadas en otras obras suyas anteriores y destinadas también a la educación de los infantes; y

su posible influencia sobre nuestro monarca es más que probable, sobre todo si tenemos en cuenta que, siendo ya rey, todavía le llegaban los consejos de moderación y de prudencia a través del mismo Louville (88), y que en un momento pensó Felipe V pedir al Papa que nombrara cardenal a su antiguo preceptor.

Como más adelante veremos, la influencia del Telémaco sobre Felipe V fue grande, y no sólo sobre su persona moral y sus convicciones religiosas, sino que llegó incluso a dejarse sentir sobre sus propias realizaciones en materia artística.

Fenelón vuelve a retomar la estructura binaria de héroe de la que hablamos páginas atrás, y que volverá a aparecer más tarde, por ejemplo, en la Sinapia (89), al presentar como complementarias las figuras de Telémaco y de Mentor según el binomio establecido de juventud-arrojo frente a Experiencia-sabiduría, hasta llegar al final de la obra, cuando Mentor ha completado la instrucción del hijo de Ulises, a encarnarse el mismo binomio dicotómico únicamente en una figura, sea esta la del propio Mentor cuando se pone al frente de las tropas de Acestes (90), o más concretamente la de Telémaco, después de causar admiración por su valor frente a los Danaos, sorprende a la asamblea de los reyes griegos al demostrar una sabiduría y una elocuencia impropias de su extremada juventud (91).

Con este episodio el arzobispo de Cambrai desarrolla un tópico ya antiguo dentro de la tradición clásica (92) y en cuya raíz se encuentra el deseo teórico de salvar la contradicción inherente que se producía al constatar como la perfección moral y mental del hombre tiene lugar en la última etapa de su vida, mientras que su plenitud física se produce en su temprana juventud.

Si no el primero, sí el que más influencia ha ejercido en épocas posteriores sobre este asunto ha sido el tratado

de Cicerón, "Cato Maior, de Senectute"; esta obra es una profunda defensa de la vejez, de la cual va enumerando no ya sus méritos, sino también todas y cada una de sus ventajas; pero de repente, en una de sus frases aparece ya como figura ideal el hombre que sabe unir en su vida juventud y vejez (93). La preferencia otorgada a la vejez se desarrolla en nombre de dos principios fundamentales: el anciano, en función de su experiencia, le corresponde una mayor prudencia, y basándose en lo mismo, le corresponde una mayor sabiduría.

Mientras que el primero de los dos atributos propios de la vejez parece incontestable, el segundo va a ser enormemente controvertido: si el anciano es sabio merced a su experiencia, el joven puede serlo muchomás, y más temprano, pues a la experiencia del viejo, que el conoce por los libros y la historia, puede sumar la suya propia. Como vemos el punto crucial de la polémica es el mismo que el de la querrela entre los antiguos, y los modernos -que estudiamos en otro lugar-, y su caballo de batalla es el de si la ciencia, y por tanto la experiencia, es comunicable, los verdaderos sabios y los verdaderos antiguos, pues acumulan la experiencia total de la humanidad, son los modernos.

Por el contrario la defensa de la juventud viene motivada por su vigor físico y su valor, por su capacidad de vivir y de aprovechar plenamente los dones ofrecidos por la vida, y por un curioso argumento biológico que introduce Fox Morcillo en su "De Juventute" (94); para él la juventud no es la etapa inicial de la vida, sino que ella constituye la plenitud de la vida, y es, por tanto, no sólo apta, sino la más idónea para llevar a cabo todo tipo de empresas, sean estas guerreras, científicas o políticas. Maravall ha señalado (95) como en el siglo XVII español se produce una reivindicación y toma de conciencia por parte de la juventud; pero en los niveles en que

nos estamos moviendo nosotros todavía sigue siendo operativo - el modelo del puer-senex, que en definitiva no deja de ser el niño divino, o göttliches Kind, de quien todo se espera. Bajo esa óptica es precisamente como se dedican los elogios del portugués Manuel de Gallegos al retrato ecuestre del Príncipe Baltasar Carlos (96) y como los repite Palomino:

"Y aunque de pocos años, armado, y a caballo, con el bastón de generalísimo en la mano, en una jaca; la cual corriendo con gran ímpetu, y valoz movimiento, parece que con impaciente orgullo, respirando fuego, solicita ansiosa la batalla, prevista ya en su dueño la victoria (97).

Cuando Palomino sigue recreando y atestiguando la vigencia de los viejos tópicos del puer-senex y del niño divino, está gobernando ya Felipe V, quien, después de la contienda motivada por la Sucesión de la corona española, encarna con sus diecinueve años el mito del rey niño que se pone al frente del reino y de la guerra, aunando prudencia, sabiduría y valor:

"Sólo la gracia pudo hacer a nuestro gran Felipe, cuando joven, prudentísimo varón, honor con que celebra en su corta edad al Profeta Daniel... Assuetó el gallardo Joven con su marcial espíritu las Aguiles Imperiales de Alemania..." (98)

Y páginas atrás se leía:

"El Duque de Veaubilliers... admirando - la modestia, Christianas costumbres, y - juiciosas magestad del niño Principe, solía decir que había nacido hombre, y muy hombre, pues nada advertía en sus cortos años reprehensible; prodigio que como -- digno de admiración celebra San Ambrosio en el Bautista, y ya antes lo había advertido en el religioso y piadoso Tobias la Escritura" (99).

Si la corta edad con que Felipe V tiene que ponerse al frente de su reino es un elemento importante dentro de su mitología personal se convierten también en elemento de sátira

contra su persona, en que se le critica pero se le disculpa al mismo tiempo, cargando las culpas en sus malos consejeros. A este espíritu responde el panfleto en que se representa a Felipe V rodeado por Orry y la Princesa de los Ursinos acompañado todo por la siguiente leyenda:

"Esta disoluta y ese borracho  
tienen perdido este muchacho"(100)

Por otra parte la concepción mítica del niño como salvador se retoma ampliamente con motivo del nacimiento de Luis I (101), quién, después de medio siglo de esterilidad en el trono de España, garantiza la continuidad de la dinastía y asegura que no volverán a repetirse situaciones tan trágicas como las que motivaron en último término la guerra de Sucesión española.

El tópico del puer-senex remite, como hemos visto, a una contraposición fundamental entre dos elementos que, divididos en los mortales en dos épocas diferentes de su vida, deben simultanearse en la persona del gobernante: el valor y la prudencia, que páginas atrás veíamos como dos de los pilares básicos de apoyo de la monarquía, y que se constituyen en el eje fundamental del discurso de Fenelón. Así la larga serie de accidentes y desventuras que le sobrevienen a Telémaco se presentan como consecuencia inmediata y castigo de su imprudencia y de no seguir los consejos del sabio Mentor (102). Es también - la imprudencia, esta vez de Idomeneo (103) quien introduce el desorden y el caos en su reino creando una serie de problemas que sólo podrá arreglar el sabio Mentor.

La sabiduría de Mentor, y la sabiduría propia del gobernante se ajusta, como veíamos páginas atrás, más a la habilidad o a la posesión de conocimientos necesarios para el desarrollo de su arte, que a la sabiduría en sentido bibliográfico, sin que por supuesto se viertan sobre ellas concepciones peyo-

rativas como las señaladas por determinados tratadistas políticos españoles. Cuando describe en Bocchoris el prototipo del mal rey, entre otros muchos defectos señala que no tenía "curiosité par les sciences" (104). Telémaco, cuando sufre cautiverio entre los egipcios busca consuelo y alivio en los libros:

"Pour mieux supporter l'ennui de la captivité et de la solitude, je cherchai des livres; car j'étais accablé de tristesse, faute de quelque instruction qui pût nourrir mon esprit et le soutenir... Hereux ceux qui se divertissent en s'instruisant, et qui se plaisent à cultiver leur esprit par les sciences! (105).

Pero cuando éste termina, se ve constreñido a abandonarlo para dedicarse a los que resultan verdaderamente útiles para su tarea, el conocimiento del hombre, que habían puesto en circulación la aparición de la psicología diferencial y el sentido dirigista de la cultura barroca (106). Bossuet ya incluye entre los conocimientos útiles al rey el del conocimiento de los hombres (107), y Fenelón le dedica un largo párrafo:

"Il faut étudier les hommes pour les connaître; et, pour les connaître, il en faut voir souvent, et traiter avec eux... Tout de même, parler souvent des hommes et des mauvaises qualités des hommes avec d'autres hommes sages et vertueux, qui aient longtemps étudié leurs caractères... Comment peut-on espérer de bien gouverner les hommes, si on ne les connaît pas? et comment les connaître-t-on, si on ne vit jamais avec eux? Ce n'est pas vivre avec eux que de les voir tous en public..., il est question de les voir en particulier, de tirer du fond de leurs cœurs toutes les ressources secrètes qui y sont...(108)

Pero aparte de conocerlos, y para que este conocimiento sea útil, hay que establecer un modelo de conducta ideal que sirva como patrón (109), y cuyo establecimiento esté, por ejemplo, en la base de obras españolas tan influyentes como las de Gra-

cián, que funcionan no como descripciones de unas formas de conducta y de actuación, sino como configuradoras de esa misma conducta a través de un tipo elevado a la categoría de modelo ideal (110).

El conocimiento de los hombres debe ser precedido por el propio conocimiento y por la consiguiente victoria sobre sí mismo -que remitiéndonos a un plano de sabiduría moral será objeto de estudio en otro apartado (111)-, y ambos deben ir acompañados por una atención a los problemas económicos tendentes a asegurar la prosperidad y el bienestar de toda la nación. En la posesión de estos tres elementos es en donde estriba la auténtica sabiduría del rey, que será -como representa el grabado de Fray Matías de Irala- la que va a conducir al héroe, Telémaco, al templo de la inmortalidad.

Fenelón pone en boca de Aristodemo una petición del don de sabiduría paralela a la famosa de Salomón (112), y cuando Mentor elogia la sabiduría del rey de Egipto nos pinta como consecuencia directa de su forma de actuar la paz y la prosperidad de sus reinos (113); y esto lo hace en unos términos idénticos a aquellos en que Puga se está dirigiendo a Felipe V diez años después:

"no hay gobierno más feliz, que el que -rige la prudencia; porque acarrea la felicidad, busca lo mejor de lo que es suyo, al tiempo y a los hombres (114)"

Pero en el pensamiento de Puga, como en el de contemporáneos suyos mucho menos belicistas, esta prudencia no es una virtud exclusiva de la paz, sino que es igual de estimada y necesaria en la guerra. Huarte de San Juan lo recoge ya en su "Examen de Ingenios" y se apoya incluso en la autoridad de los antiguos (115).

Y aquí volvemos otra vez a un punto importante y debatido, el de la preeminencia entre el valor y la prudencia, que en definitiva vuelve a ser en sentido amplio prolongación del debate entre las armas y las letras. Fenelón, que señala

la preeminencia de éstas últimas (116), señala continuamente la necesidad de que la sabiduría y la prudencia guíen al valor, pues si no éste parece irremediabilmente (117). A diferencia de lo que pasaba en la disputa entre las armas y las letras, aquí las posiciones no llegan jamás a ser maximalistas, y aunque en definitiva la balanza se inclina del lado de la prudencia, como se desprende del grabado de Irala y de otras afirmaciones contemporáneas (118), la perfección del rey se encuentra en el equilibrio más exacto posible entre las cualidades del cuerpo -fuerza y valor (119)- y las del espíritu -sabiduría y virtud (120).

La representación tópica del héroe prudente se va a ver encarnada tanto en Perseo como en Hércules, y ambos se contraponen en este sentido a Faeton (121) y a Icaro (121a), símbolos del valor imprudente, y cuyo paralelo es normal dentro del barroco: lo señalan entre otros Gracián (122), Quevedo (123) y Calderón (124) y el mismo paralelo establece Pacheco en el techo de la Casa de Pilatos, oponiendo a estos dos héroes infortunados dos héroes prudentes, Hércules (124 a) y Perseo. Los emblemistas y moralistas, desde Alciato a Covarrubias no dejarán tampoco de utilizar el motivo de los dos héroes caídos (125).

En el siglo XVIII, aunque mucho menor, sigue habiendo una cierta presencia de Icaro y de Faeton. Al primero lo pone Pozuelo y Espinosa en sus "Empresas políticas y militares" como símbolo del valor imprudente (126), y el mito de Faeton (127) se representa dos veces en las bóvedas del palacio de la Granja: en la planta baja, cuando Apolo le entrega el carro, y su caída en el oratorio de los apartamentos de Felipe V e Isabel Farnesio. También en La Granja aparece representada la caída de Belerofonte en castigo de su osadía (128). En los primeros decenios del siglo XVIII el tema de Perseo aparece varias veces rodeando a la persona del rey. No es motivo infrecuente en es-



tradas triunfales, y como tal aparece en los arcos de la primera entrada de Felipe V en Madrid, pero, sin duda, su aparición más importante y espectacular es en los jardines de la Granja, donde, si reparamos atentamente en los demás temas iconográficos propuestos, se presenta relativamente descontextualizado, y su historia se ofrece al margen del resto de las historias representadas en fuentes y esculturas, y que sí ofrecen entre sí una relación lógica. En el capítulo correspondiente señalamos como su aparición es coherente dentro del contexto de la iconografía creada en torno a Felipe V tras la guerra de Sucesión y que le celebra como héroe virtuoso y defensor de la verdadera religión frente a la herejía. Muy relacionado con esta presentación, y viéndolo desde una óptica muy cercana, la exaltación de su prudencia como garante de su victoria, sigue siendo lógica su inclusión dentro de aquellos jardines.

Cuando Perez de Moya está hablando de Medusa y de las Gorgonas, nos presenta a Perseo en una forma que coincide con gran exactitud con la discusión teórica planteada acerca de cual era el lugar ocupado por la prudencia en la persona del héroe:

"A estas tres hermanas venció Perseo, porque por Perseo se entiende la virtud de esfuerzo. Lleva consigo el escudo de Minerva, que se entiende la sabiduría o prudencia, y cuando estas dos cosas fuesen juntas en un hombre, vencerá los tres espantos, que son las tres Gorgonas. Y la virtud sola que es esfuerzo de corazón, no vence los temores si no tiene prudencia, porque el esfuerzo sin prudencia no conocerá qué cosas son de temer y cuáles no, y de todas por una manera se apartará, o con todas por una manera se esforzará, y esto es grande error... que los que tienen virtud natural de fuerzas sin prudencias, harán mayores errores que aquellos que no la tienen... Otrosí, la prudencia sola no basta para vencer los

temores sin fortaleza de esfuerzo de corazón, porque los que no tienen esfuerzo, en tanto que más conocen los peligros, más temerosos se hacen y más aprisa son vencidos de los temores. Más cuando el esfuerzo y la prudencia se juntaren, serán los temores vencidos, porque la prudencia muestra cuáles son las cosas de que hayamos de temer y cuáles no, y el esfuerzo hece efecto poniéndose contra aquellas cosas que no son de temer y desechando las otras, recelándolas y apartándose dellas en aquella manera o grado que la prudencia lo manda (129).

# NOTAS

- 1) HUARTE de San Juan. P. 285. Ver tb. RELACION, 1981, p. 74
- 2) GRACIAN 1975. p. 220.
- 3) DUBY 1977 p. 30 y ss.
- 4) A Federico I se le elogia con los siguientes versos:  
 "Cui geminum munus dederat Natura biformis:  
 ut fortis sapiensque foret, mirandus utroque  
 (Friderici gesta mitica, p.59-60) y Dante dice de Guido  
 Guerra: "Face col senno assai e con la spada" (Inferno,  
 XVI, 39). (Ambos citados por CURTIUS, 1976, p. 260).
- 5) "El atributo que la sabiduría da al hombre sobre los hom--  
 bres es el mismo que el de la razón da al hombre sobre las  
 bestias". L. VIVES, 1947, p. 229.
- 5a) Sobre la importancia que tiene en su pensamiento las refle--  
 xiones y consideraciones que le produjo la Monarquía hispá--  
 nica vease DIEZ DEL CORRAL 1975
- 6) "... solamente puede llegar a la dignidad de Hoh quien co--  
 noce las historias de todas las naciones, los ritos, los  
 sacrificios, las leyes, y las repúblicas y las monarquías,  
 los inventores de las leyes y de las artes, las explicacio--  
 nes y las vicisitudes celestes y terrestres.  
 Necesita conocer además todas las artes mecáni--  
 cas... Es necesario también el conocimiento de la ciencia  
 física, matemática y astrológica... Necesita ante todo es--  
 tar versado en Metafísica y Teología. Debe, pues, saber a  
 fondo las raíces, los fundamentos y las pruebas de todas  
 las artes y ciencias, las relaciones de conveniencia y dis--  
 conveniencia de las cosas, la fatalidad, la armonía, el po--  
 der, la sabiduría y el amor de las cosas y de Dios, la je--  
 rarquía de los seres y sus relaciones simbólicas con las  
 cosas celestes, terrestres y marítimas y con las ideales  
 en Dios, en la medida en que los hombres pueden conocerlas.  
 Necesita, finalmente, estudiar las profecias y la Astrolo--  
 gía... La persona elegida permanece en su cargo hasta en--  
 contrarse algún otro ciudadano más sabio y más apto para  
 el gobierno del país.  
 GRAN MAESTRE.- Más ¿quién puede llegar a saber tanto?. Ade--  
 más, un sabio parece ser el menos apto para gobernar.  
 ALMIRANTE.- Esto mismo les objeté yo también, Pero ellos

me contestaron: tan ciertos estamos nosotros de que un sabio puede poseer capacidad para gobernar, como vosotros que anteponeis hombres ignorantes considerándolos preparados - únicamente por descender de príncipes o por haber sido elegidos por el partido más poderoso. En cambio, nuestro Hoh, aunque muy inexperto en el gobierno de la República, jamás será cruel, malvado o tirano, precisamente a causa de su mucho saber. Más aún. La misma objeción pueda volverse contra vosotros, pues considerais más sabio al que sabe más Gramática o Lógica..., de manera que para lograr la sabiduría tal como vosotros la entendéis, solo se requiere un trabajo y un servil esfuerzo de memoria que incapacitan al hombre, pues de ese modo no se dedica a conocer las cosas, sino solamente las palabras de los libros. Y por tal manera envilece su alma con signos muertos. Por lo mismo, semejante sabio no entiende de qué manera gobierna Dios todas las cosas ni comprende las leyes naturales y civiles. Esto no puede ocurrir a nuestro Hoh, pues no es posible que llegue a aprender tales artes y ciencias quien no posea un extraordinario ingenio aptísimo para todo y, por ende, también (y principalmente) para el gobierno. CAMPANELLA 1974.

- 7) véase MARAVALL 1976, I, especialmente p. 38.
- 8) "Ajustó el rey don Alonso el Sabio el movimiento de trepidación, y no pudo el gobierno de sus reinos. Penetró con su ingenio los orbes, y ni supo conservar el imperio ofrecido ni la corona heredada. Los reyes muy científicos ganan reputación con los extraños y la pierden con sus vasallos. A aquellos es admiración su ciencia, y a éstos de desdoro". SAAVEDRA 1640. Empresa 4. p.102,103 y SAAVEDRA ( )84.
- 9) "¿Qué importe que sea el otro Alfonso gran matemático, si aún no es mediano político?". GRACIAN 1973, p.42.
- 10) Campanella establecía unas diferencias a la hora de ejercer el gobierno entre el saber totalizador propio de Hoh y la sabiduría libresco: "Además estamos persuadidos de que quien conoce una sola ciencia, no sabe verdaderamente ni esa ciencia ni las demás, y que quien está capacitado en una determinada rama científica aprendida en los libros, es rudo e incapaz." 1974, p.156.
- 11) "No admite el arte de reinar las atenciones y divertimentos de las creencias, cuya dulzura distrae el ánimo de ocupaciones públicas y lo retira a la soledad y al ocio de la contemplación... No es la vida de los príncipes que ociosamente pueda entregarse a las ciencias." SAAVEDRA 84-85.

- 12) F. GUICCIARDINI, 1889. tomo I, p. XXV.
- 13) OROZCO, p. 25.
- 14) "Quando quiere Dios... el bien de alguna nación, pone en - sus Reyes la ciencia, o en manos de los sabios el cetro. Porque no es menos necesaria al Príncipe la sabiduría para reynar, decía Platón, que al cuerpo el alma, para vivir: y esperaba que entonces serían dichosísimas las Repúblicas, quando u los Filósofos governassen, ú en cierto modo filosofassen los Reyes, y dava la razón, porque no ay cosa más perjudicial al bien común, que armada del poder, y la audacia, la ignorancia. El cetro sin el ojo de la Prudencia, con que le pintaran los Egypcios, antes es palo que cetro. Para cabeça le eligen, no para manos." (GARAÚ, p. 280).
- 15) GRACIAN 1973, p. 53. Y más adelante añade: "Es la capacidad el fundamento de la política, aquella gran arte de ser rey, que no hace asiento sino en los grandes juicios... Es la capacidad seno de la prudencia, sin la cual ni el empleo, ni el ejercicio, ni los años, sacan jamás maestros... Es la capacidad la otra columna, que, ladeada del valor, aseguran entrambas la reputación, y, en competencia, ganó siempre la primera. Por ello fue llamado sabio Carlos V el francés, no por estudios, ni ciencias, sino porque supo reinar, que es el verdadero saber en los reyes.
- 16) SAAVEDRA 1640. Empresa 4. vease también la empresa 66.
- 17) "En la sciencia de Dios no se entremete el príncipe, porque en ella es peligroso el saber y el poder, como lo experimentó Inglaterra en el rey Jacobo...  
En la astrología judiciaria se suelen perder los principes, porque el apetito de conocer lo futuro es vehemente en todos, y en ellos más, porque les importaría mucho, y porque anhelan por parecerse a Dios y hacer sobrenatural su poder. Y así, pasan a otras artes supersticiosas y aborrecidas del pueblo, llegando a creer que todo se obra por causas segundas. Con que niegan la Providencia divina, dando en agüeros y sortilegios. (SAAVEDRA 1640. Empresa 4).
- 18) SAAVEDRA 1976. Empresa 4. "...lo muestran muchas experiencias, que pueden hallarse grandes gobernadores sin la cultura de las sciencias, como fue el rey don Fernando el Católico. Pero solamente sucede esto en aquellos ingenios -- despiertos con muchas experiencias, y tan favorecidos de la naturaleza de un rico material de juicio, que se les ofrece luego la verdad de las cosas, sin que haga mucha falta la

especulación y el estudio, si bien éste siempre es necesario para mayor perfección; pues aunque la prudencia natural sea grande, ha menester el conocimiento de las cosas para saber elegirlas o reproballas... lo cual no se adquiere perfectamente sin el estudio.

19) LUIS XIV. p. 74,75

20) véase MARAVALL 1975 II

21) SAAVEDRA. 1640. Empresa 4.

22) BOSSUET. 1660 II. tomo I p. 348.

23) "Tum egregias omnes disciplinas artesque, quae tantum decerent Principem, accurate perdisceret; maxime quidem eas, quae regendo ac firmando imperio essent; verum et eas quae quomodumque animum perpolire, ornare vitam, homines litteratos concialere Principi possent." BOSSUET 1660, I, tomo I, p. 2. Una de las proposiciones de BOSSUET 1660, II es: "Le prince doit étudier et faire étudier les choses utiles: quelle doit être son étude"

24) Quare, jam inde ab initio in animo habuit, ut Princeps augustissimus, non socordiae aut otio, non muliebribus blanditiis, non ludo aut nugis puerilibus, sed labori ac virtuti insuaseret; atque à teneris, ut aiunt, unguiculis, primum timorem Dei quo vita humana nititur, quoque ipsis regibus sua majestas et auctoritas constat; tum egregias omnes disciplinas artesque, quae tantum decerent Principem, accurate perdisceret; maxime quidem eas, quae regendo ac firmando imperio essent; verum et eas quae quomodumque animum perpolire, ornare vitam, homines litteratos concialere Principi possent: ut ipse Delphinus et motum exemplar, et flos juventutis, et praecclarus ingeniorum fautor, et tanto demum parente dignus haberetur.

Eam itaque legem studiis Principis fixit, ut nulla dies vacua efflueret: aliud enim cessare omnino; aliud oblectare ac relaxare animum: ac puerilem aetatem ludis jocisque excitandam, non tamen penitus permittendam, sed ad graviora studia quotidie revocandam, ne intermissa languescerent: negotiosissimam principum vitam nullo die vacare ab ingentibus curis; pueritiam quoque ita exercendam, ut à singulis diebus aliquot horae decernerentur rebus seriis addicendae; sic, ipsis jam studii ad gravitatem inflexum, atque assuefactum animum, negotiis tradi; id quoque pertinere ad eam lenitatem, quae formandis ingeniis adhibenda

esset; lenem enim esse vim consuetudinis, neque importuno monitore opus, ubi ultro ipsa monitoris officio fungere--  
tur.

His rationibus adductus rex prudentissimus, certas quotidie horas litterarum studiis assignavit: has quidem interdum aspersis jocis ad hilariorem habitum componendas, ne tristis et horrida doctrinae facies puerum deterreret. Neque falsus animi fuit: sic nempe factum est, ut ipsa consuetudine admonitus, laetus et alacer, ac ludibundo similis, puer regius solita repeteret studie, aliud ludi genus si promptum animum adhiberet. BOSSUET 1860, I. tomo I p. 2. La primera proposición del segundo artículo del capítulo cuarto de BOSSUET 1860 II trata de como "la mollesse est l'ennemi du gouvernement: caractère du paresseux, et de l'esprit indécis.

- 25) "Supuesto este fin, no son mejores para maestros de los príncipes los ingenios más científicos, que ordinariamente suelen ser retirados del trato de los hombres, encogidos, irresolutos e inhábiles para los negocios, sino aquellos prácticos que tienen conocimiento y experiencia de las cosas del mundo, y pueden enseñar al príncipe las artes de reinar, juntamente con las ciencias. SAAVEDRA 1640, Empresa 4.
- 26) ver nota 25.
- 27) "INDUSTRIA Es la maña, diligencia y soberbia con q. alguno haze cualquier cosa con menos trabajo que otro. Hazer una cosa de industria, hazerla a sabiendas y a drede, para que de allí suceda cosa que para otro sea a caso y para él de proposito; puede ser en bueno y en mala parte. Industriosos, el que tiene maña para lo que quiere hazer con prontitud y liberalidad". COVARRUBIAS.
- 28) ver la nota 14. Este tópico lo vuelve a recoger BAUDOUIN I p. 293.
- 29) GARAU 1711, p. 280.
- 30) GRACIAN. 1973. p. 29.
- 31) PEREZ DE MOYA. t. II. p.106.
- 32) Se reimprimió en 1746 con el título de Restauración política de España.
- 33) "Esto pretendió assentar Dios en el corazón de los Reyes, pues su Magestad mismo fue Maestro de esta ciencia, y la

enseñó a Moisés" (MONCADA 1614, Discurso VIII Cap.III.

34) MONCADA 1614. Discurso VIII. Capítulo I.

35) "Muchos afirman que no hay ciencia de Reynar, por parecerles que no puede haber principios ciertos que ocurran à todos sucesos, sino que todos han gobernado, y gobiernan à tiento, rigiendose por experiencias que descubren los negocios" ...Los Santos Doctores y Theologos se maravillan que conociendo muchos, que no saben algunas facultades, todos niegan la ignorancia en el arte de gobernar, y algunos de ellos desearon que huvieses examen para gobernar siquiera, como lo ay para las artes mecánicas. (MONCADA, 1614. Discurso VIII, Cap. I y II)

36) "Porque ciencia tan difícil como la del gobierno, no se alcanza sin gran desvelo, y estudio, pues no basta el buen entendimiento sin él... Porque cualquier error en gobierno hace daño irreparable, por ser cosa en daño de tantos; y si se revoca toca ya en la autoridad, porque juzgan los súbditos los decretos por humanos, y errables, de donde resulta desobedecerse... y así importa que sepan, que ay Turquesas, y reglas infalibles, con que son gobernados... Porque tiento a Dios el que pide buen suceso de cosa que pide ciencia y se entremete en ella sin entenderla, ...y el que gobierna sin aver estudiado esta ciencia, es verdadero Rey, pero no professa aquella facultad, porque no tiene principios infalibles de ella...  
Porque gobierno à tiento parece que no es de dura, que suele censarse la fortuna (que llaman) de favorecer temeridades, y lo es gobernar a tiento. MONCADA 1614. Discurso VIII. Cap. III.)

37) "Le gouvernement est un ouvrage de raison et d'intelligence", tal es el título de una de las proposiciones del libro quinto de BOSSUET, 1660 II.

38) LUIS XIV. p. 33-35. Felipe IV el 30 de Enero de 1647 dirige una carta a Sor M<sup>a</sup> Agreda en que habla de su dedicación y entrega a su trabajo de Rey. y en el epílogo de su traducción de Guicciardini: "En este tiempo fué Dios servido de llevarse al Rey mi señor y padre... Quedé con las obligaciones que tal puesto pide... y con muy cortas o ningunas noticias de lo que debía obrar en tan gran puesto... Discurriendo en aquella edad de los caminos que más podrían despertar y abrir los ojos, con la inclinación que todos han visto de aprender perfectamente cuanto me ha tocado de ejercicios de caballero, le tuve igual de apren-



der mi oficio de Rey" GUICCIARDINI 1889 t.I p. VIII-IX. Fenelón insiste muchas veces en el Telémaco sobre la necesidad de que el rey sea aplicado en su trabajo sin consentir jamás en anteponerle a él los placeres. Por este motivo, dedicarse con mayor gusto a la diversión que al trabajo, son castigados muchos de los reyes que desfilan por la página de la novela. (p. 17, 279, 286 y 377)

- 39) "El Rey parte es leon, feroz, y horredo  
de quien el mudo todo está temblado  
Y maso buey, del medio cuerpo abajo,  
Nacido para el yugo y el trabajo." (COVARRUBIAS, 1610, 84)
- 39a) "Vela el leon valiente, y generoso,  
Sin jamás cerrar ojo, noche y día,  
Símbolo y hieroglífico famoso,  
Del q gobierna en suma monarchia." (COVARRUBIAS, 1610, 223)
- 40) "Tuvo Fernando el Católico el reinar más por oficio que por sucesión" SAAVEDRA 1640. Empresa CI) y el autor de SINAPIA mantiene esa misma concepción del gobierno como oficio: "En Sinapia, todos trabajan, desde el Principe hasta el menor vecino; con esta diferencia, que todos los que tienen cargo público gastan en el cumplimiento de su obligación las horas destinadas al trabajo (p. 121. En la página 91 también hace referencia a lo continuo e ininterrumpido del oficio del gobernante)
- 40a) SAAVEDRA 1640. Empresa 4.
- 41) GRACIAN 1973. p. 54. Ideas semejantes aparecen por otros lugares de su obra: "Entran algunos a ser reyes sin arte ni experiencia" (p. 33); "Hombre en su punto. No se nace hecho: vase de cada día perficionando en la persona, en el empleo. (GRACIAN 1968. p.55). Saavedra Fajardo señala esos dos mismos instrumentos en el perfeccionamiento personal del rey: "lo que en él Fernando el Católico no pudo perfeccionar el arte y el estudio perfeccionó la experiencia" (SAAVEDRA 1640. Empresa CI
- 42) "Importa comience desde tierna edad à estudiar lo que después de larga, y feliz vegèz de V. Mag. ha de ser, que es el oficio de Rey" (MONCADA 1614. Discurso VIII. Cap. IV)
- 43) "La segunda obligación natural de los padres es la enseñanza de los hijos. Apenas hayun animal que no asista a los suyos hasta dejarlos bien instruidos (SAAVEDRA, 1640, empresa I, p. 75). A la audiencia de Virtelia "llegó entre otros un padre a pretenderla para su hijo, siendo el

MLI muy vicioso, y respondiéndole que comenzase por sí mismo y le fuese ejemplar idea. Venía otra madre en busca de la honestidad para una hija, y contó lo que le sucedió a la culebra madre con la culebrilla su hija, que viéndola andar torcida, la riñó mucho y mando que caminase derecha: "Madre mía, respondió ella, enseñadme vos a proceder, veamos como caminéis. Probose, y viendo que andaba muy más torcida: -En verdad, madre, le dijo, que si las mías son vueltas, las vuestras son revueltas. (GRACIAN. 1975 p. 228). GRAU AII dedica la Ficción II a este tema.

44) SAAVEDRA. 1640. Empresa 1.

45) Las mismas ideas aparecen expuestas en la dedicatoria que hace LUIS XIV a su hijo cuando le expone los motivos que le han movido a escribir sus Memorias sobre el arte de gobernar: "Hijo mio: Muchas razones, y todas muy importantes, me han decidido a dejaros, con bastante trabajo por mi parte y entre mis mayores ocupaciones, estas Memorias... Nunca he creído que los reyes, sintiendo como sienten todas las ternuras familiares, estuvieran dispensados de la común obligación de los padres: la de instruir a los hijos mediante el ejemplo y el consejo... haciendonos comunicar todas nuestras experiencias a quien deba reinar después que nosotros. He pensado igualmente que, mediante este deseo también podría seros útil -y por consecuencia útil a mis súbditos-, como nadie podría serlo; pues aquellos que tuvieran más talento y experiencia que yo, ni habrían reinado, ni reinado en Francia; y no temo decirlos que quanto más elevado es el puesto que se ocupa, más cosas hay que solamente ocupándolo pueden verse y conocerse (p. 25 y 26). Telémaco, por su parte, piensa aprender de su padre Ulises el oficio de rey (pp. 55, 213 y 377).

46) LUIS XIV, P. 26; Felipe IV, entre las causas que le movieron a traducir la historia de Guicciardini, señala que "para enseñanza y vivo ejemplo de quien pretendo sustituir... mostrándole también los caminos con que de mi parte he trabajado y procurado salir de la obscuridad con -- que me hallé el día de mi entrada á reinar." GUICCIARDINI 1889, t. I, p. V-VI:

47) "Si el nacer de grandes Padres bastase para asegurar la bondad de los Hijos, por sí mismo sería ovel Principe el Serenissimo Señor Don Luis de Borbón; pero... aunque era eficaz la naturaleza, lo era mucho más la educación, porque esta corrige las inclinaciones; y por eso concluiré,

que sin culpa de los Padres les pueda nacer un hijo vicioso, pero que sería defecto de los Progenitores no hacerle bueno, porque al educarle bien esta en su mano". HALLER, p. IX-XI.

- 48) En el camarín de Salustiano, donde guarda sus más preciados tesoros se conserva "una riquísima joya, esa no sale a la luz aunque de tanta: son las instrucciones que dió - la experiencia de Carlos V a la gran capacidad de su prudente hijo. (GRACIAN, 1975, p. 177). En el panegírico fúnebre que se hace a Felipe V en las Exequias de Alcalá de Henares también se comparan las últimas advertencias que hizo a Fernando VI con los consejos de Daniel a Salomón.
- 49) En el sermón fúnebre pronunciado en Alcalá de Henares con motivo de las honras de Felipe V se hace mención expresa de los consejos de David a Salomón comparándolos con los que dió Felipe V a Fernando VI.
- "Luego en naciendo se han de señalar los maestros y ayos a los hijos, con la atención que suelen los jardineros poner encañados a las plantas aún antes que se descubran sobre la tierra, porque ni las ofenda el pie ni las amancille la mano, De los primeros esbozos y delineamientos pende la perfección de la pintura. Así la buena educación, de las impresiones en aquella tierna edad, antes que, rebulla, cobren fuerza los afectos y no se puedan vencer. De una pequeña simiente nace un árbol. Al principio débil vara, que fácilmente se inclina y endereza, pero en cubriéndose de cortezas y armándose de ramas, no se rinde a la fuerza. Son los afectos en la niñez como el veneno, que si una vez se apodera del corazón, no puede la medicina repeler la palidez que introdujo." (SAAVEDRA 1640. Empresa 1). Lo mismo en la empresa 66. Esta misma opinión la recoge, por ejemplo Francisco GARAU en el Ficción II de su Sabio Instruido...
- 50) "Siendo pues cierto, que las impresiones buenas, o malas de la Juventud contribuyen con desgracia, o fortuna a las operaciones de la perfecta edad; consagro a Vuestra Magestad este abecedario, donde en cada letra encontrará.... una virtud; para que enamorándose de todas en su tierna edad, crezca, como en el cuerpo en la perfección" (p. XIII y XIV)
- 51) "Inadvertidos desto, los padres suelen entregar a sus hijos en los primeros años al gobierno de las mujeres, las cuales con temores de sombras les enflaquecen el ánimo y les imponen otros resabios que suelen mantener después."

Por esta inconveniente los Reyes de Persia los encomendaban a varones de mucha confianza y prudencia" (SAAVEDRA, 1640. Empresa 1) La referencia a la educación del modelo de educación persa es tópico antiguo que aparece en Platón, Plutarco y Eliano, entre otros, y que en España ya había recogido Juan PINEDA en sus Dialogos familiares de la agricultura cristiana. XV. B.A.E. III. 105-106.

- 52) "Nunca perdió Alexandro los vicios que le infundió su maestro Leónidas, ni en las costumbres, ni en el movimiento del andar, porque se hacen naturaleza y aun duran en los abismos" FERNANDO DE HEREDIA. 1682, p.102.
- 53) "vid. por ejemplo ALCIATO. Emblema CXLV, Consiliarii Principum. COVARRUBIAS 1610. Centuria I, Emblema 82.
- 54) Discorsi sopra la prima Deca de Tito Livio. lib. I, cap. III y Consejero y Secretario, fol. 37. Entre nosotros como parte ideas pesimistas parecidas ALAMOS BARRIESCOS. 1614 p. 5
- 55) MARAVALL 1944, p.41 y véase tb. GARAU vol.I, max. II. TORRES, 1596, p.28 y ENRIQUE DE VILLEGAS, 1656 p.32.
- 56) "No solamente conviene reformar el palacio en las figuras vivas, sino tambien en las muertas, que son las estatuas y pinturas; porque, si buen el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más fecundas... No ha de haber en ellos en los palacios estatua ni pintura que no críe en el pecho del príncipe gloriosa emulación" (SAAVEDRA, 1640 empresa 2).
- 57) "Propongo a V.A. la "Idea de un Príncipe Político-Cristiano", representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) que de más informado alímo de V.A. en la ciencia de reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa", (SAAVEDRA 1640. Dedicatoria al Príncipe Nuestro Señor).
- 58) "La utilidad que produce la tragedia en quien los Príncipes pueden aprender a moderar su ambición, su ira, y otras pasiones con los ejemplos que allí se representan de Príncipes caídos de una suma felicidad a una extrema miseria; cuyo escarmiento les acuerda la inconstancia de las cosas humanas, y los previene y fortalece contra los revases de la fortuna. Además de esto el Poeta, puede y debe pintar en la Tragedia las costumbres y los artificios de los cor

tesanos aduladores y ambiciosos... todo lo cual puede ser una escuela provechosísima, que enseña a conocer lo que es corte, y lo que son cortesanos, y a descifrar las dobleces de la fina política, y de ese monstruo que llaman razón de estado" LUZAN 1956, I, p. 92.

Glendinning hace las siguientes precisiones sobre este importante pasaje: "En gran parte, esto mismo, con idéntica validez, podría aplicarse a la mayoría de las obras dramáticas... del siglo XVII. La concepción de la tragedia por parte de Luzán difiere, sin embargo, en un aspecto de gran importancia: la "estrema miseria" en que pueden caer los príncipes, en último término, no es otra cosa que la muerte misma. Esta conclusión se halla en pugna con la práctica dramática del siglo XVII en España, que exigía el reconocimiento del orden divino y social, la reconciliación en cuanto fuese viable y el castigo cuando fuese necesario; de ningún modo, sin embargo, pedía por sistema la muerte del gobernante, fuese este culpable o inocente. (GLENDINNING. 1978. p.147).

59) ver notas 13, 20 y 23 de este mismo capítulo.

60) Sobre estos problemas ver. CASTRO 1925, CURTIUS 1976, y MARAVALL 1976 (II). De la importancia que aún tenía en España esta polémica a principios del siglo XVII son claro exponente los libros de ESCALANTE 1595 y de NUÑEZ DE VELASCO 1614, aparte de los discursos que sobre tal asunto se incluyen en El Quijote y en los Trabajos de Persiles y Sigismunda. Representaciones plásticas de esto se pueden encontrar por ejemplo en el frontispicio de MORENO DE VARGAS, 1622.

61) GARCILASO. Egloga segunda.

62) Dice Cervantes en la segunda parte del Quijote: "Dos caminos hay, hijas, por donde pueden ir los hombres a llegar a ser ricos y honrados: el uno es de las letras; otro, el de las armas. Yo tengo más armas que letras, y nací, según me inclino a las armas, debajo de la influencia del planeta Marte; así que casi me es forzoso seguir por su camino" (CERVANTES, 1946 p. 1400).

63) ver nota 52.

64) "volvamos a la preeminencia de las armas contra las letras, materia que hasta ahora está por averiguar, según son las razones que cada una de su parte alega; y entre las que he dicho, dicen las letras que sin ellas no se podrían

sustentar las armas, porque la guerra tambien tiene sus le yes y está sujeta a ellas, y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados. A esto responden las armas que las leyes no se podrán sustentar sin ellas, porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos, se guardan las ciudades, se aseguran los cam inos, se despejan los mares de corsarios; y, finalmente, si por ellos no fuese, las repúblicas, los reinos, las mo narquías, las ciudades, los caminos de mar y tierra, esta rían sujetos al vigor y a la confusión que trae consigo la guerra el tiempo que dura y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas. Y es razón averiguada que aquello que más cuesta se estima y se debe estimar en más". CERVANTES 1946. p. 1305. Juan de Pineda resuelve el conflicto entre el saber y el valor a favor del primero. PINEDA 1965. Tomo I p. 101 y 102 y tomo II p. 100.

- 65) "Con la atanción en las sciencias se enflaquecen las fuerzas y se envilecen los ánimos, penetrando con demasiada vi veza los peligros. Sin dulzura, su gloria y sus premios traen cebados a muchos. Con que falta gente para las ar mas y defensa de los Estados, a los cuáles conviene más que el pueblo exceda en el valor que en las letras. Lo ge neroso dellas hace aborrecer aquellos exercicios en que obra el cuerpo, y no el entendimiento. Con el estudio de crian melancólicos los ingenios, aman la soledad y el ce libato: todo lo opuesto a lo que ha menester la república para multiplicarse y llenar los puestos y oficios, y para defenderse y ofender... Bien ponderaron estos inconvenientes los alemanes y otras provincias, que fundaron su no bleza en las armas solamente, teniendo por bajeza recibir grados y puestos en las letras. Y así, todos los nobles se aplican a las armas, y florece la milicia. Si bien con las sciencias se apura el conocimiento del verdadero culto, también con ellas se reduce a opiniones, de donde resulta la variedad de las sectas, y dellas la mudanza de los ingenios... Estas y otras razones persuaden la extirpación de las sciencias según las reglas políticas, que solamente atienden a la dominación, y no al beneficio de los súbditos. Pero más son máximas de tirano que de príncipe justo. (SAAVEDRA 1640 Empresa 66)

- 66) (SAAVEDRA 1640 Empresa 66)

- 67) "El exceso solamente puede ser dañoso, así en el número de las universidades como de los que se aplican a las Ciencias (daño que se experimenta en España), siendo convenien

te que pocos se empleen en aquellas que sirven a la especulación y a la justicia, y muchos en las artes de la navegación y de la guerra... Al príncipe buen gobernador tocará el cuidado de este remedio, procurando disponer la educación de la juventud con tal juicio, que el número de letrados, soldados, artistas y de otros oficios sea proporcionado al cuerpo del Estado" (SAAVEDRA 1640 Empresa 66)

- 68) La causa de ello esta para Saavedra en la mayor facilidad para obtener premios y recompensas siguiendo la carrera de las letras que la de las armas: "Para evitar esto convendría que fuesen mayores los premios de éstos que de aquellas, para que más se inclinen a ellas, pues por no estar así constituidos en España, son tantos los que se aplican a los estudios, teniendo la monarquía más necesidad para su defensa y conservación de soldados que de letrados (SAAVEDRA 1640. Empresa 66). Situación que coincide con la que se expone en el Quijote: "Aunque es mayor el trabajo del soldado, es mucho menor el premio. Pero a esto se puede responder que es más fácil premiar a dos mil letrados que a treinta mil soldados, porque a aquellos se premian con darles oficios que por fuerza se han de dar a los de su profesión, y a estos no se pueden premiar sino con la misma hacienda del señor a quien sirven" (CERVANTES, 1946. p.1305). Saavedra Fajardo es consciente también que en esta desproporción entre soldados y letrados tienen mucho que ver tanto el número excesivo de clérigos y eclesiásticos como la despoblación que se estaba produciendo en el país (SAAVEDRA 1640. Empresa 66).

- 68a) El capitán para que sea perfecto  
Fuera de los ardides militares,  
Deve ser matemático, arquitecto  
Sabio en correr las tierras, y los mares  
(COVARRUBIAS 1610, 136).

- 69) SAAVEDRA 1640. Empresa 66. Una idea semejante es la que cita CURTIUS (1916 p. 258) de la Flor y la espada: ¡Oh, felice tu, oh felice, otra vez e otras mil seas, imperio en quien el primero triunfo son armas y letras.

- 70) GRACIAN 1968. 53 y 54. El emblema CXXXII de Alciato está dedicado a la inmortalidad que conceden las letras.

- 71) "...lo que deben honrar, después de las armas, que son la profesión más gloriosa y digna de la atención Real y de su favor, y, en segundo lugar y sin desunirlos, a los que saben y han sabido trabajar, y adelantarse en las buenas

letras, estudios y artes; que estos dos polos son los que gobiernan todo el movimiento de las monarquías y los fundamentos en que estriban, pues juntas entre sí hacen una muy importante consonancia, ayudándose y dándose la mano en cuanto se ofrece. Y profesando y honrando estas dos columnas, que sin duda lo son de Cualquier Monarquía, se pueden prometer ciertos grandes en las naciones, fines lucidos en las materias que se desean encaminar, y feliz gobierno de los reinos y vasallos que rigen y poseen." GUICCIARDINI 1889 t. I p. XXI. Esta doble base del Estado sigue vigente aun en el programa de Sarmiento para el Palacio Real.

72) GRACIAN 1969. p.46.

73) El Heroe (Huesca 1637) y El Discreto (Huesca 1645).

74) SCHLOSSER. 1908.

75) "Si per aventura voi mi domanderete quali ornamenti piu di tutti li altri desidererei in casa mia, vi risponderò senza molto pensarci: "Armi e libri... E questo accioché ad ogni tempo e di guerra e di pace l'uomo sia atto e buono" CASTIGLIONE 1977. p.2931. Y Gracián, cuando en el Criticón describe en forma alegórica la colección de su mecenas amigo la articula en torno a dos lugares que dan título a la crisis correspondiente: "El Museo del Discreto", y "La Armería del valor".

76) MORAN 1980.

77) LASTANOSA 1639.

78) escribe su hijo: "El amor a las letras, afición a las artes y universal gusto de las mecánicas y de la curiosidad no le han embarazado para los más difíciles empleos en servicio de su Rey y de su Patria, pues de que el enemigo introdujo las armas en España hasta que se concluyó la paz, siempre se ha ofrecido pronto a todos los empleos" (LASTANOSA).

Una cierta nostalgia por este ideal humano se trasluce en los Caracteres de la Bruyère: "En nuestro país, el soldado es bravo, y el hombre de toga, sabio; no vamos más lejos. Entre los romanos, el hombre de toga era bravo, y el soldado sabio: un romano lo era todo a la vez: el soldado y el hombre de toga (p. 85).

79) CAMPANELLA. 1640

80) SINAPIA. p.111.



- 81) GRACIAN 1973. p.54. A esto se añade: "Es la capacidad el fundamento de la política, aquella gran arte de ser rey... Es la capacidad seno de la prudencia, sin la cual ni el empleo, ni el ejercicio, ni los años, sacan jamás maestros... Más para esto es menester un caudal sumo: la inteligencia de un Justiciano, la política de un Luis, la prudencia de don Filipo II... Del saber y del valor se adecua un príncipe perfecto... Consiste esta nunea asaz encaradida prenda en dos facultades eminentes: prontitud en la inteligencia y madurez en el juicio; precede la comprensión a la resolución, y a la inteligencia aurora es de la prudencia.
- 82) VANDER-HAMMEN 1625, p.184.
- 83) "Estaban de relieve todas las virtudes con plausibles empresas en targetas y roseos: comentaban por orden puesta cada una en medio de sus dos vicios extremos, y en lo bajo la fortaleza, asegurando el apoyo a las demás, recostada sobre el cojín de una columna, media entre la temeridad y la cobardía; procediendo así todas las otras, rematada la prudencia como Reina". (GRACIAN 1975 p. 46) Véase también SAAVEDRA 1640U Empresa 28.
- 84) Sobre esta cuestión ver MARAVALL 1944, p. 243 y ss., 1975 I. p. 92 y ss. y 1975 II p. 140 y ss.
- 85) ver MARTIN, 1928; MAUGAIN, 1910; y ECKHARDT, 1926. A falta de un estudio concreto sobre su influencia en España pueden consultarse sus ediciones castellanas en PALAU.
- 86) véase BONET, 1979.
- 87) véase HIGMET, 1978.
- 88) A este respecto consúltase su correspondencia en URBAIN.
- 89) "De la junta de estos tres héroes nació la institución de la admirable república de Sinapia, fundada con el valor heroico del Príncipe Sinap Ardxird, con la cristiana virtud del patriarca Joseph Codebend y con la docta prudencia del filósofo Si-Ang" SINAPIA p. 75.
- 90) FENELON. Livre I. p.49-50.
- 91) FENELON livre XVI. p.427 y ss.: "Il est sage, il est vaillant, se disant-ils en secret les uns aux autres; il est l'ami des dieux et le vrai héros de notre âge" (p. 428).

- 92) Sobre el tópico del puer-senex puede consultarse CURTIUS, 1976, t.I. p.149 y ss; MARAVALL 1966 p. 84 y ss.
- 93) "Ut enim adolescentam, in quo senile aliquid, sic senem, in quo est aliquid adolescentis, probat (II, 38).
- 94) Basilea 1556.
- 95) MARAVALL 1966 p. 89 y ss.
- 96) No vas como veloz, como ligera  
al bello Adonis de hermosura armado,  
conduze a par del día  
acanelada pia?  
vis. DIEZ DEL CORRAL 1979 p. 43.
- 97) PALOMINO, 807 .
- 98) ALCALA. 1746. p.22.
- 99) ALCALA 1746. p.15.
- 100) Biblioteca Universitaria de Valencia MSS 456 fol. 282 r.  
cit. por EGIDO 1971. p.112, quien tambien recoge otro  
panfleto de espíritu semejante en que se ve a Felipe V  
acompañado esta vez por el duque d'Harcourt y el cardenal  
Portocarrero, con la siguiente inscripción:  
"Anda, niño, anda,  
porque el cardenal lo manda".
- 101) "amanació a España con el Nacimiento de nuestro Luis,...  
Nació este príncipe para tomar de nuestra Monarquía la--  
rrible nota, y el pesado oprobio de la esterilidad, pade-  
cido en ella por espacio de casi quatenta y siete años.  
Para que fuesen más apreciables los resplandores de aque-  
lla luz, la hizo Dios reynar en un Clima no sólo estéril,  
por la falta de sucession, sino confuso por los gravissi-  
mos cuidados, que ocupaban entonces toda esta Cathólica  
Monarquía... que padecía... dos terribles desconauelos,  
...una total esterilidad, ... y una noche de sombras, bas-  
tante para formar la confusión de un ebismo.  
(MORENO, 1724. p.7).
- 102) "Ces paroles étaient salutaires: mais je n'étais pas  
assez prudent pour les écouter: je n'écoutais que ma pas-  
sion. Le sage Mentor m'aime jusqu'à me suivre dans un vo-  
yage téméraire que j'entre prenais contre ses conseils;

et qui devait servir à me corriger de ma présomption".  
(FENELON. Livre I. p. 44.)

103) FENELON. Livre IX.

104) FENELON. Livre II. p. 70.

105) FENELON. Livre I, p. 62-63.

106) vease MARAVALL, 1975. II.

107) vease las proposiciones octava y duodécima del artículo primero del libro quinto de la Politique Tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte.

108) FENELON. Livre XVIII. p. 470.

109) Mais, pour bien juger des hommes, il faut commencer par savoir ce que c'est que le vrai et solide mérite, pour discerner ceux qui en ont, d'avec ceux qui n'en ont pas"  
(FENELON, Livre XVIII. p. 471)

110) vease MORAN, 1980.

111) aparte de las numerosas referencias en Telémaco (p. ej. p. 62, 77, 81, 311, 316, 381 y 382) vease también BOSSUET 1863, p. 341: "Le prince doit commencer par soi-même à commander avec fermeté, et se rendre maître de ses passions". En otro lugar del Telémaco critica la sabiduría que no lleva aparejada la paz y las virtudes morales.  
(FENELON. Livre IX, p. 219)

112) "Demander la sagesse et que je surpasse en tant en modération les autres hommes que je les surpasse en autorité"  
(FENELON. Livre V, p. 141)

113) FENELON livre I, p. 52-55. "Heureux... les peuples qui est conduit par un sage roi! Il est dans l'abondance; il vit heureux, et aime celui à qui il doit tout son bonheur".

114) PUGA, p. 140.

115) "Cuando Roma honraba sus capitanes con aquellos triunfos y pasatiempos, no premiaba solamente la valentía del que triunfaba, sino también la justicia con que sustentó el ejército en paz y concordia, y la prudencia con que hizo

los hechos, y la temperancia de que usó quitándose el vino, las mujeres y el mucho comer, lo cual hace perturbar el juicio y errar los consejos... La prudencia es mas necesaria en la guerra que la osadía en acometer. (HUARTE, p. 254).

116) "Les maux de la guerre sont encore plus horribles que - vous ne pensez... on dépeuple son pays, on laisse les terres presque incultes; on trouble le commerce; mais, ce qui est bien pis, on affaiblit les meilleurs lois et on laisse corrompre les mœurs; la jeunesse ne s'adonne plus aux lettres (FENELON, livre XI, p. 308)

117) esta es la moraleja de la historia de Bocchiris, un rey valiente, pero imprudente y que no sabe mandar en el combate, tiene que morir irremisiblemente en él. (FENELON, livre III. p.72-78). En definitiva es la misma lección que en la Eneida se extrae del enfrentamiento entre Eneas y Turno, y de la muerte de éste. Ver también BAUDOIN, t. II, 243.

118) "Prnda admirable es la fortaleza, pero si la prudencia no la acompaña, no puede bolar al templo de la inmortalidad, aunque más se esfuerce su virtud... Pero ay esta notable diferencia, que la prudencia pos sí sola, podrá por otro rumbo tomar buelo, sin necessitar de pedir ayuda a la virtud de la fortaleza... Pues es la luz, la guía y el norte de todas las demás virtudes: y si en todos para los aciertos es precisa, quanto será la necesidad más inmediata, a los que cursan las academias del belicoso Marte. (POZUELO. 1731. p.201 y 208). Fenelón señala como Telémaco sin Mentor no puede disimular ni vencer sus defectos (livre XIII, p. 331) y como mientras que Ulises triunfa y sobrevive, Aquiles, el prototipo del valor, muere sin llegar jamás a triunfar (livre VIII, p.215 y 216).

119) Sobre la importancia en la educación del ejercicio corporal vease FENELON, p. 307.

120) ver por ejemplo FENELON, livre V, p. 124.

121) Sobre Faeton vease GALLEGO, 1967 y COVARRUBIAS, 1610 p. 269.

121a) CARRALLU; 1602, t.I, p.76

122) GRACIAN, 1975 p. 46.

123) QUEVEDO, 1941 p. 942.

- 124) Alcíno ve en Hércules el personaje opuesto de "los que a más que sus fuerzas bastan se atreven" (emblema LVIII) CALDERON, 1930 p. 142-143.
- 125) Covarrubias Orozco en su emblema 45 de la tercera Centuria (por errata en el original lleva el número 49) propone como ejemplo la caída del caballo, no la de Icaro o la de Faeton, como desengaño.
- 126) POZUELO, 1731.
- 127) GALLEGO, 1961 publica varias poesías inéditas en que se propone el tema de Faeton.
- 128) Y como tal se asimila su caída a la de Faetón. MACCIO, 1628 p. 161.
- 129) PEREZ DE MOYA. 1928 II, p. 166-167.

B) Las empresas artísticas del Rey

El segundo gran tópico que rodea al concepto de sabiduría real es el de la protección por parte del soberano de las actividades artísticas, que desde su formulación en época romana (1) ha quedado estrechamente vinculada a la dignidad imperial. La atención y la dedicación del soberano a las bellas Artes puede tener lugar desde dos ángulos distintos: su fomento a través de su protección personal y su mecenazgo y su dedicación personal a la praxis artística.

Cuando los tratadistas de arte del siglo XVI quisieron reclamar para la pintura su inclusión dentro del esquema de las artes liberales recurren a una serie de justificaciones que van desde las teológicas hasta las históricas pasando por las morales y pedagógicas. Todas ellas hacen fortuna rápidamente y las vemos a ver retomadas en las páginas de todos aquellos que durante los siglos XVI y XVII toman la pluma para defender la ingenuidad de la pintura (2). Entre las justificaciones de carácter histórico que se invocan aparece, como no, retomada una y otra vez la anécdota de Apelles y Alejandro, relatada por Plinio y que va a verse prolongada y corroborada por las leyendas de Leonardo muriendo en brazos de Francesco I, de Carlos V recogiendo el pincel que había caído de las manos Tiziano y de los honores tributados por los Papas a Rafael y Miguel Ángel. Pero los tratadistas no sólo reclaman la nobleza para su arte en vista de que los pintores han merecido semejantes muestras de aprecio por parte de los poderosos de este mundo, sino por que incluso los propios reyes y emperadores se han dignado a ejercer ellos mismos actividades artísticas. Alberti señala una serie de hombres ilustres que cultivaron la pintura, y entre ellos aparecen los emperadores Nerón,

Alejandro Severo y Valentiniano. Varchi, Pino, Dolce, Gilio y Lomazzo van aumentando la lista de los grandes emperadores pintores, y, a imitación suya, será este un argumento que rara vez desaparezca de los tratadistas. Entre los españoles, aparece en los "Comentarios de la pintura" de Felipe de Guevara cuando narra como Quinto Fabio Pictor pintó con sus propias manos el templo de la Salud, y como su familia tomó el sobrenombre de Pictores (3). Gaspar Gutierrez incluye en su lista a Nerón, Claudio, Elio Adriano, Marco Antonio Aurelio, Valentiniano, Alejandro Severo y Constantino VIII (4); Butrón a Numa Pompilio y a Marco Aurelio (5); Joseph de Valdivieso y el P. Rodriguez de León añaden de los consabidos emperadores romanos (6) nos dan la noticia de que también han realizado pinturas Felipe III, Felipe IV y los infantes Carlos y Fernando; Carducho (7) y Pacheco (8) señalan obras concretas salidas de las manos del rey, y el último cita también las habilidades de Felipe II en el campo del dibujo. La lista se podría seguir ampliando (9), hasta llegar al siglo XVIII cuando Preciado de la Vega incluye en la serie de reyes pintores a Felipe V (10).

Todos estos autores plantean la actividad artística de los reyes como una prueba definitiva de que la práctica de la pintura es una ocupación perfectamente legítima. Lo que no plantea ninguno de ellos es la cuestión de su legitimidad respecto a los reyes, en otras palabras, a ellos no les preocupa, ni les interesa tampoco el suscitar la cuestión de si el dedicarse al cultivo de las artes es lícito o no para los príncipes y reyes, si va en detrimento de su majestad y de su imagen, y si puede ser de alguna utilidad de cara a su educación.

Este problema sí se suscita, sin embargo, en el ámbito de la literatura política y resulta muy significativo el comparar sus conclusiones con las que habían extraído los tratadistas de arte, pues éstas no van a coincidir en absoluto.



De entre los políticos quien se ocupa con mayor amplitud de la cuestión es don Diego de Saavedra Fajardo en su "Idea de un Príncipe Político-Cristiano". El primer dato significativo de su pensamiento es la localización material de las citas al respecto en el texto. Las referencias y las comparaciones con las artes son muy numerosas en las seis primeras empresas para luego ver disminuido radicalmente el número de sus apariciones. Lo que resulte significativo es que precisamente esas seis empresas son las referentes a la educación del Príncipe.

En su idea de un Príncipe Político-Christiano, editada por primera vez en Mónaco en 1640, y dedicada al Hijo de Felipe IV, Don Diego se muestra como un pedagogo, como un educador que pretende enseñar al príncipe Baltasar Carlos cuáles son las virtudes que le deben adornar y cuáles son las normas que deben guiar su conducta en cada una de las situaciones concretas que se le van a ir presentando en el desarrollo de su gobierno. Como buen tacitista ve en el ejemplo de la Historia una ayuda inestimable y un elemento básico de su pedagogía; como hombre de su siglo concede una enorme importancia al valor de la imagen como didáctica y configuradora de mentalidades.

"Propongo a V.A. la idea de un Príncipe Político-Christiano, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V.A. en la ciencia de reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa (11)

El ejemplo de los reyes virtuosos de otros tiempos, que fueron tales porque ajustaron su conducta a las normas que él propone, sanciona la verdad de su doctrina al mismo tiempo que demuestra que si hubo en el pasado buenos gobernantes, es posible que los vuelva a haber en el presente y que existan en el futuro. Pero también retoma el concepto humanista de la

"fama" como motor de las acciones del hombre (12), garantizan de su virtud al querer emular y sobrepujar a los grandes héroes del pasado, y la confianza en que la virtud se puede transmitir por contagio ante a una admiración intensa a determinados personajes o por una contemplación, intensa y continuada, de sus hazañas.

Así pues, su objetivo no es otro que intentar comunicar de la manera más eficaz posible ese conocimiento de la historia, que atesora la experiencia de la humanidad durante varios siglos, y que contiene ya un volumen tal de ellas que un solo hombre no las pueda conseguir a lo largo de toda su vida. De la Historia, el Príncipe solo debe conocer aquella que le mueva a una auténtica virtud (13), y para su conocimiento y mayor aprovechamiento no hay camino más útil ni más seguro que el de que el Arte la recoja y decore con ella el marco donde se desarrolla su vida cotidiana desde su primera infancia.

"No solamente conviene reformar el palacio en las figuras vivas, sino también en las muertas, que son las estatuas y pinturas; porque si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más fecundas. ¿Que afecto no levanta a lo glorioso la estatua de Alejandro Magno? ¿A que lascivia no incitan las transformaciones amorosas de Júpiter? En tales cosas, más que en las honestas es ingenioso el arte (fuerza de nuestra depravada naturaleza), y por primores las trae a los palacios la estimación, y sirve la torpeza de adorno en las paredes. No ha de haber en ellos estatua ni pintura que no críe en el pecho del príncipe la gloriosa emulación. Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronce, y el cincel en los mármoles hechos heroicos de sus antepasados, que lee a todas horas, porque tales estatuas y pinturas son fragmentos

de historia siempre presentes a los "ojos" (14).

Y así nos encontramos con que su pensamiento aboca al tópico de la máxima horaciana de "ut pictura poesis" (15). Si para Leonardo la Pintura era Poesía Muda (16), para Saavedra Fajardo la Pintura va a ser Historia Muda (17) que viene a ser exactamente lo mismo, e incluso va a retomar también la vieja polémica acerca de cual de las dos es más excelsa (18).

Si esta asimilación Pintura-Historia es importante desde unos presupuestos teóricos, no lo es menos la forma literaria que elige a la hora de realizar su obra "representada en cien empresas", pues, la empresa, autorizada por su origen divino (19), es piedra fundamental en el edificio de la asimilación de la Pintura a la Poesía, en que ambas son complementarias y se encuentran en pie de igualdad (20), al tiempo que la dificultad de lectura que entraña dentro de una cultura emblemática sirve de estímulo y acicate al ingenio reforzando la atención (21) y reforzando también el valor pedagógico de la imagen en la que, por todo lo que acabamos de ver, se tiene en este momento una confianza ilimitada (22) pues los contenidos visuales son los que más mueven a imitación y desencadenan los afectos (23).

El papel de las artes en el sistema educativo de Saavedra Fajardo no queda limitado tan sólo a inculcar valores morales y sentimientos heroicos en el espíritu del joven príncipe, sino que cumple un papel importante y activo de cara a su misma formación científica y erudita, uniéndola a la instrucción con el deleite:

"Para que entienda lo práctico de la geografía y cosmografía (ciencias tan importantes, que sin ellas es ciega la razón de Estado), estén en los tapices de sus cámaras labrados los mapas generales de las cuatro partes de la tierra

y las provincias principales, no con la confusión de todos los lugares, sino con los ríos y montes y con algunas ciudades y puestos notables. Disponiendo también de tal suerte los estanques, que en ellos, como en una carta de marear, reconozca (cuando entrare a pasarlos) la situación del mar, imitados en sus costas los puertos, y dentro las islas. En los globos y esferas vea la colocación del uno y otro hemisferio, los movimientos del cielo, los caminos del sol, y las diferencias de los días y de las noches, no con demostraciones científicas, sino por vía de narración y entretenimiento. Ejercítase en los usos de la geometría, midiendo con instrumentos las distancias, las alturas y las profundidades. Aprenda la fortificación, fabricando con alguna masa fortalezas y plazas con todas sus entradas encubiertas, fosos, baluartes, medias lunas y tijeras, que después bata con pecezuas de artillería. Y para que más se le fijen en la memoria aquellas figuras, se formarán de mirtos y otras yerbas en los jardines, como se ven en la presente empresa (24).

El arte no sólo puede entrar en el contexto del rey como un instrumento auxiliar para su formación, sino que éstos estiman y aprecian tanto el valor de aquel hasta el extremo que su práctica puede llegar a convertirse en una actividad real, constatando así las pretensiones de los tratadistas de pintura y una realidad cierta que propone el mismo Saavedra para llenar los ratos de ocio del Príncipe, y llegando, incluso, en sus Empresas políticas a recomendar tal práctica:

"Y así, conviene que con las artes liberales se domestique y adorne la ciencia política. No resplandecen más que ella los rubíes en la corona y los diamantes en los anillos. Y así no desdican de la majestad aquellas artes en que obra el entendimiento y obedece la mano

sin que pueda ofenderse la gravedad del príncipe ni el cuidado del gobierno por que se entregue a ellas. Y cuando en ellos no reposara el ánimo, se pueden afectar por razón de Estado, porque el pueblo agrada ver entretenidos los pensamientos del príncipe, y que no estén siempre fijos en agravar su servidumbre. (25).

A continuación pasa a ofrecer la lista de reyes y emperadores que cultivaron las artes: Atalo tejía (26); Marco Aurelio pintaba, Maximiliano II esculpía, Teobaldo, rey de Navarra, cultivaba la música y la poesía, para terminar con el propio Felipe IV que se entretenía con la poesía.

Un límite tiene en el soberano la dedicación a las artes:

"que no se emplee en mucho tiempo, (27) ni ponga... todo su estudio en ser excelente en ellas, porque después fundará su gloria más en aquel vano primer que en los de gobierno (28).

Hasta aquí la práctica artística es una actividad legítima, e incluso recomendable, para el soberano a cuya majestad no causa desdoro por cuanto que son actividades encuadradas dentro de la serie de las artes liberales y son hijas del ingenio y no de la mano.

Esta cuestión es retomada por Saavedra Fajardo en su "República literaria" (29) junto a toda una serie de viajes tópicos. La idea del viaje azaroso del protagonista guiado por un sabio a través de peligrosas florerías o ciudades de ensueño, es una manera clásica de ordenar en un esquema lógico toda una serie de ideas, conceptos e historias (30). La idea de Saavedra Fajardo de ordenar lógicamente todo el sistema de las Ciencias a través de la descripción de una ciudad imaginaria de ponerse también en relación con la extraña lógica de los tratados de la memoria, verdaderas escenificacio-

nes de todo el conjunto del Saber (31). Frente a la concepción de Shakespeare del sueño como muerte, en Saavedra éste se concibe como imagen de eternidad o espejo donde se refleja el tiempo presente y futuro, y también, y esto es lo que ahora nos interesa, como teatro "donde se le representan en diversas figuras las cosas que han de suceder y a veces las sucedidas, para divertimento propio y ajeno". Pues bien, la "República literaria" de Saavedra Fajardo es realmente un sueño, es decir, un teatro -verdadero teatro de la memoria- donde todo encuentra su lugar, ordenado a la manera de una ciudad, o siguiéndole a él de una República.

De esta manera nuestro autor, guiado por Marco Varro, se introduce en la ciudad cuya puerta estaba hecha de columnas de diferentes mármoles y jaspes, de orden dórico para simbolizar la fatiga y los trabajos que ocasiona la Ciencia, y recorre en primer lugar los arrabales, donde moraban las artes mecánicas, "hijas bastardas de las ciencias" y paso previo a la descripción del sistema de las Artes Plásticas.

No son estas, como se podría esperar de la lectura de opiniones posteriores de Saavedra, pensadas como parte del sistema de las Artes Liberales, sino subalternas y dependientes de las mismas ya que el arte se concibe como una actividad en que el entendimiento discurre y le obedece la mano. Lo curioso es que esta contraposición entre entendimiento y actividad manual es citada años más tarde por Saavedra Fajardo en su empresa cuarta (32) para justificar precisamente la libertad de la Arquitectura, con lo que no hace sino integrarse plenamente en las ideas de la época barroca, presentes en autores del siglo XVIII, como Palomino, quien considera a la Pintura como arte liberal, no sólo por su carácter sabio y ejemplar, sino también por su aspecto sagrado y simbólico (33), no dudando en sobreponerle a la misma poesía, pues considera

"que más fatiga el escribir que el pintar, como constará a los que hubiesen practicado uno y otro ejercicio" (34).

La confusión de pensamiento en torno a la cuestión artística es una de las características de las opiniones de Saavedra Fajardo quien sólo parece tener clara la importancia del arte como medio de educación y glorificación del príncipe. Si por un lado, y siguiendo el esquema clasicista típico del manierismo, concibe a las artes como dependientes del dibujo, -recalcando, por ejemplo, la importancia de un arte como el tapiz en el que el dibujo es un elemento fundamental que se coloca detrás de los telares (35)- por otro, y tras la lista de pintores griegos tomada de Plinio, cuando nombra a dos pintores concretos no duda en referirse a Navarrete el Mudo, uno de los introductores del cromatismo veneciano en España, y a Velázquez. Lo mismo puede deducirse de la única referencia a la escultura, la de Apolo y Dafne de Bernini. Esta confusión de pensamiento es común en varios escritores de la época que oscilan entre el rigorismo linealista predicado por cierto manerismo y las novedades coloristas que propugnaba la pintura veneciana del siglo XVI: es por ello por lo que tratadistas como Pacheco citan como grandes ejemplos a personajes tan diversos como Caravaggio y el mismo Navarrete (36), para destacar en un capítulo aparte a pintores tan distintos entre sí como Rembrandt, Rubens y Velázquez (37). Este eclecticismo teórico es perceptible tanto en Pacheco como en Saavedra Fajardo, pues si el primero indica como la última forma de la figura se consigue conjugando el dibujo perfecto con el color (38), en Saavedra la idea se concreta en forma poética cuando dice: "Los cuerpos bañados en luz arrojaron sus sombras; en ellas advertí el ingenio los perfiles y dieron ocasión al arte", es decir, que la pintura es un resultado de la conjunción de luz-color y perfil-dibujo, tal como reclamaba Pacheco.

Pero el pensamiento de Saavedra vuelve a encontrarse en contradicción consigo mismo, ya que la Empresa segunda es un elogio de la pintura como colar, elemento que le proporciona la gracia, el movimiento y los efectos (39).

Pero también su pensamiento es contradictorio y confuso en aquello que tiene más claro, en la práctica del arte en los ratos de ocio del Príncipe, pues en la misma Empresa Sexta, después de defender y legitimar su práctica, escribe: "Que se abren a solas entre los muy domésticos... porque en los demás causa desprecio el ver ocupada con el plectro o con el pincel la mano que empuña el ceptro y gobierna el reino" (40). Esto se debe fundamentalmente, y vaya en descarga de su confusión mental, no al ser de las artes, sino a que es "tal nuestra naturaleza, que no acusamos a un príncipe ni nos parece que pierde el tiempo cuando esté ocioso, sino cuando se divierte en estas artes" (41).

Así pues, en Saavedra Fajardo se autoriza y, con ciertas limitaciones y salvedades, se sanciona la actividad artística en las personas reales. Pero es ésta una opinión particular acerca del problema. Hay más opiniones, y no siempre son coincidentes con la que él expone.

Una opinión contraria es la que sostiene Covarrubias Orozco (42). Para él, los reyes, movidos por esa curiosidad universal que les debe su ser consustancial, deben conocer los rudimentos de las artes mecánicas y deben tener una cierta preparación, mayor -claro está-, en las artes liberales para que llegado el caso puedan formarse siempre una opinión propia sobre todas las materias. Esta curiosidad tiene dos límites; uno, que no es necesario que vayan excesivamente lejos en el estudio de tales materias porque pueden y deben rodearse de consejeros y peritos en todas las materias y artes que serán quienes en última instancia den una opinión autorizada



sobre la que pueda basarse la actuación regia. Otro que esta formación se lleve a cabo "sin que el Príncipe ponga mano en la obra del platero, del escultor, del pintor, del sastre, del zapatero, y todas las demás". Cerverrubias está incluyendo las artes plásticas en el seno de las artes mecánicas, y este es un argumento importante, aunque no el único, que esgrime contra la posibilidad de que el rey pueda dedicarse con sus propias manos al arte.

Los mismos argumentos son los que vuelven a aparecer años más tarde en la obra de Fernández de Heredia. Cuando éste se ocupa de la educación de Hércules pasa revista a todas las materias que deben entrar en su formación. Después de hablar de la importancia que para ella tienen la Astrología, la Música, la Historia, la Tragedia y la Eloquencia, pasa a las artes manuales, en las que

"tuve por maestro a Marsálico, hijo de Mercurio, y a Fanepes... saberle todo, gran felicidad; ejecutarle desaire: no conviene con el cetro el hazado, ni la mecánica... La imagen que pule el artífice, queda tronco, y el fondo del pincel suele ser lienzo tacho" (43).

Pero no son sólo descalificadas por pertenecer a las artes mecánicas. Se prescribe su práctica porque su práctica es una ocupación que no está acorde con las tareas de gobierno, ni aporta un ápice a conseguir una mayor capacidad en éstas. Es sumamente significativo un detalle: cuando Fernández de Heredia concluye su ataque a esta práctica emplea casi exactamente la misma expresión que utilizaba Gracián para descalificar a Alfonso X el Sabio por haberse dedicado al cultivo de las ciencias y de la astrología (44). Por la misma razón Cerverrubias no sólo prohibía la práctica de aquellas ocupaciones sino incluso criticaba el hecho de que el príncipe gastara su tiempo hablando de ellas (45), ni siquiera practi-

cando otras artes, como la música, cuya licitud estaba garantizada por su pertenencia tradicional a las artes liberales. En ellas ya no es una cuestión de descanso o de deshonra, como sucedía en el caso de la pintura, sino de falta de idoneidad, trayendo a colación la frase que dijo Filipe de Macedonia a su hijo despues de un banquete: "ten empacho de aver cantado tan bien".

Y precisamente Luis XIV le refiere la misma anécdota a su hijo para hacerle ver como en ninguna actividad, sino solo en el arte de gobernar, deben los príncipes sentar sus afeanes y buscar la perfección (46). Fenelón no considera la posibilidad de que el príncipe se ejercite en las artes. La única mención que hace de un gobernante dedicado a las artes es la de Philocles, cuando en el destierro y alejado ya de las preocupaciones del estado se dedicaba a la escultura, y ello sale "pour exercer son corps, fuir l'oisiveté et gagner sa vie sans avoir besoin de personne" (47).

A la vista de todo lo que llevamos expuesto, y aunque sea tópico en los panegíricos de los soberanos afirmar que poseían en su más alta perfección todas las ciencias y artes (48) y aunque tanto Isabel Fernesio como Felipe V entretuvieran parte de sus ocios con los pinceles en la mano (49), podemos concluir que en general ni el siglo XVII ni el XVIII en sus primeras décadas se mostraban excesivamente favorables a que sus soberanos cultivasen personalmente las artes. En las Cartas político-económicas al Conde de Lerena se critica a Felipe IV porque "la música, la pintura, la poesía eran sus delicias ordinarias, y mientras que la monarquía ardía en guerras y turbación, se podría bien decir del palacio de Felipe lo que de otro semejante dijo el satirico Rosa:

Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, canta chi sabe;  
La, Sol, Fa, Mi, Re, Do, canta chi scende (49)

Cuando Felipe V sale de Versalles para ocupar el trono español ha vivido muy poco tiempo en la corte del rey Sol. El y sus hermanos han llevado una vida retirada en la que el estudio y los ejercicios físicos al aire libre han ocupado mucho más tiempo en sus vidas que la vida de sociedad y podría pensarse, por tanto, que en él, y en la concepción de su mecenazgo artístico, acabarán pesando mucho más las ideas de Fenelón que las de Bossuet, quien era en definitiva el portavoz de las concepciones políticas de la monarquía de Luis XIV.

Bossuet empieza precisando lo que él entiende por la majestad real:

"Je n'appelle pas majesté cette pompe qui environne les rois, ou cet éclat extérieur qui éblouit le vulgaire. C'est le rejaillissement de la majesté, et non pas la majesté elle-même.

La majesté est l'image de la grandeur de Dieu dans le prince" (50),

distinguiendo la verdadera majestad, que se cimenta en cualidades y virtudes de carácter moral(51) de la pompa externa de que se rodean los reyes. Pero si en determinados lugares de su obra puede parecer que existe una condena de la vanidad -y por tanto de esa pompa externa cuya última base está en definitiva en la vanidad personal de los reyes- y un elogio de la severidad de costumbres y la contención.

En el "Discours sur l'histoire universelle" (52), expone como todavía durante las guerras púnicas los romanos conservaban la simplicidad y el amor por la vida frugal que habían caracterizado los primeros tiempos de su historia, y como la moderación y el desprecio de los generales romanos fren

te a las riquezas de los cartagineses causaban la admiración de los vencidos.

La sencillez de costumbres y el desprecio del lujo y la riqueza sólo eran operantes en lo tocante a la vida doméstica y a la esfera individual de los ciudadanos de la república. En lo tocante a la esfera pública, a las apariencias externas de la ciudad y a las ceremonias del culto no se ahorra ni riquezas ni esfuerzo, porque se trataba de construir y representar ante los ojos de los propios habitantes y ante los de los extranjeros la imagen externa de la grandeza de la ciudad. Y esta grandeza solo podía ser manifestada a través del despliegue de las bellezas del arte y de la arquitectura y el fasto y la solemnidad de las celebraciones públicas (53). Se conjugan dos ideas aparentemente contradictorias: pobreza y ostentación; contradicción que se salva mediante el argumento de que lo que no es lícito para el individuo sí puede serlo para el Estado y para la colectividad funcionando como tal.

El mismo Dios que condena la vanidad, autoriza y gusta de un cierto tipo de fasto: "aquel que rodea las cortes de los reyes haciéndoles brillantes y magníficas para inspirar a los pueblos un cierto respeto" (54). La propia Escritura Sagrada está llena de testimonios -de lo que Bossuet echa mano rápidamente- del esplendor y la riqueza de Salomón, los tesoros y el mobiliario que encerraban los palacios de los reyes de Judas, y las grandes obras públicas de Josaphat, Ozias y Ezequías, y que redundaban no sólo en una mayor comodidad y seguridad públicas, sino también en ornato de su majestad y de su reino (55). Y <sup>Bossuet</sup> ~~en apoyo~~, en apoyo de su justificación de la corte de Luis XIV, recuerda la oración que aun seguía realizando la Iglesia con motivo de la consecración de los Reyes de Francia:

"Puisse la dignité glorieuse et la majesté du palais faire éclater aux yeux

de tous la grande splendeur de la puissance royale, en sorte que la lumière, semblable à celle d'un éclair, en rayonne de tous côtés" (56).

El brillo y la gloria de la persona real es no sólo lícita, sino incluso necesaria por varias órdenes distintos de motivos: para inspirar el debido respeto a su majestad a todos los súbditos y los no súbditos, porque el encarna en su persona al propio Estado (57), y porque de las grandes obras públicas que este va a acometer se desprenderá un beneficio inmediato para la colectividad (58). En forma breve y resumida ésta es la actitud que adopta Bossuet frente a las bellas artes, y especialmente frente a la arquitectura, mediante la cual otorga una justificación teórica y moral a lujo fastuoso que rodeaba la corte de Luis XIV.

Una actitud diametralmente opuesta es la que va a adoptar el preceptor del duque de Orleans y del duque de Anjou. Pero, curiosamente, la condena que de la magnificencia y del fasto hace Fenelón tiene como base principal un argumento con el que en principio estaba de acuerdo Bossuet: el uso y la ostentación de la riqueza pueden producir malicia, y es ésta un vicio gravísimo que lleva directamente a la ruina de los príncipes y de los pueblos que han caído en él. El obispo de Metz, cuando elogiaba y ponía como origen de la prosperidad del pueblo romano su sencillez de costumbres, la frugalidad de su vida, y el poco aprecio que entre ellos se hacía de la riqueza, añadía: "Il n'y a rien de plus éloigné d'une telle vie, que la mollesse. Tout tendait plutôt à l'autre excès; je veux dire, à la dureté". (59). El mismo horror hacia la vida reglada y la malicia en el príncipe se traslucía en su "De Institutione Delphini", cuando escribía a Su Santidad que con su plan de estudios uno de los fines principales que pretendía, tan importante incluso como proporcionarle un bagaje cultural, era

dotarle de un fuerte hábito de trabajo que le asegurara en el futuro la costumbre de mantener ocupado su tiempo con los asuntos de gobierno y no caer jamás en el abandono de una vida de preocupada y ociosa (60).

Este tema de la huida de la molición es uno de los puntos en que Fenelón insiste más a sus pupilos. En el Telémaco no deja pasar por alto ninguna ocasión que le permita volver una vez más sobre el tema y presentar el lamentable cuadro que ofrecen los reinos gobernados por un soberano indolente y abocado a sus placeres. El siempre ofrece una alternativa distinta de lo que debe ser el rey. Su rey es, primero y antes de todo, un héroe virtuoso y un héroe cristiano, e insiste repetidas veces en la necesidad de someter a los placeres bajo el yugo de la razón y de la virtud y asentar su persona moral sobre las bases de una previa victoria moral (61). Si esta victoria moral es necesaria a todos los hombres lo es mucho más en el caso de los reyes pues ellos son, entre todos los mortales, los más expuestos a sucumbir a las delicias de una vida reglada (62). Fenelón no exige el abandono de todos los placeres ni convertir la vida en una accesis constante; él lo único que exige es la moderación en los placeres y que estos se vean regidos por la razón de tal forma que no se convierta en motivo de placer ninguna pasión vergonzosa ni desmedida, y reclama también una distribución racional del tiempo, repartido adecuadamente entre el placer y el trabajo de tal forma que ni el segundo sea motivo de saturación y hastío ni el primero cause molición (63).

Los placeres más peligrosos según este orden de cosas son los que no se ajustan a un comportamiento racional y se dirigen hacia lo superfluo o hacia la vanidad.

Cuando en el libro VII del Telémaco narra el modo de vida de los habitantes de la Bética está formulando una

más entre las muchas Utopías que aparecen por influencia de la de Moro. Sin aportar excesivas novedades al género resulta interesante para nuestro discurso el lugar que en ella les cabe las bellas artes y en especial a la arquitectura suntuaria:

"Les hommes (de la Bética) n'ont d'autres arts à exercer, outre la culture des terres et la conduite des troupeaux, que l'art de mettre le bois et le fer, excepté pour les instruments nécessaires au labourage. Tous les arts qui regardent l'architecture leur sont inutiles; car ils ne bâtissent jamais de maisons. C'est, disent-ils, s'attacher trop à la terre, que de s'y faire une demeure qui dura beaucoup plus que nous; il suffit de se défendre des injures de l'air. Pour tous les autres arts estimés chez les Grecs, chez les Egyptiens et chez tous les autres peuples bien policés, ils le détestent, comme des inventions de la vanité et de la mollesse.

Quand on leur parle des peuples qui ont l'art de faire des bâtiments superbes, des meubles d'or et d'argent, des étoffes ornées de broderies et de pierres précieuses, des parfums exquis, des mets délicieux, des instruments dont l'harmonie charme, ils répondent en ces termes: Ces peuples sont bien malheureux d'avoir employé tant de travail et d'industrie à se corrompre eux-mêmes! Ce superflu amollit, enivre et tourmente ceux qui le possèdent; il tente ceux qui en sont privés de vouloir l'acquérir par l'injustice et par la violence. Peut-on nommer bien un superflu qui ne sert qu'à rendre les hommes mauvais? Les hommes de ces pays sont-ils plus sains et plus robustes que nous? Vivent-ils plus longtemps? Sont-ils plus unis entre eux? mènent-ils une vie plus libre, plus tranquille, plus gaie? Au contraire, ils doivent être jaloux les uns des autres, rongés par une lâche et noire envie, toujours agités par l'ambition, par la crainte, par l'avarice, incapables des plai-

sire pure et simples, puisqu'il sont es claves de tant de fausses nécessités dont ils font dépendre tout leur bonheur (64).

Junto a las críticas morales contra la arquitectura soberbia aparece otro orden diferente de críticas, las que dirige desde un punto de vista económico. Las grandes empresas arquitectónicas acometidas no como infraestructura o mejora de las obras públicas, sino para crear un marco adecuado a la majestad real no sólo son improductivas, sino que son ruinosas. La verdadera riqueza de la nación descansa, para Fenelón, sobre dos elementos: una población abundante y trabajadora y una agricultura desarrollada. Las grandes obras reales distraen mano de obra y capital que invertido en el campo sería mucho más productivo para la economía nacional; pero no sólo eso, su realización requiere unos fondos inmensos que sólo se reúnen aumentando la presión fiscal sobre las clases trabajadoras aun a riesgo de arruinarla y expulsarla fuera de los círculos productivos (65). Fenelón lo dice con gran claridad y con una dureza excepcional cuando describe el palacio de Protésilas: "l'architecture était de meilleur goût; Protésilas l'avait orné avec une dépense tirée du sang des misérables" (66), y por eso, por el olvido sistemático del bienestar de su pueblo frente al suyo propio, le hace entrar a formar parte de la peor especie de tiranos (67).

La crítica de Fenelón, que fué captada por Luis XIV quién le privó de su cargo y le confinó en su diócesis, es muy dura, pero en el fondo detrás de su condena se traslucen una indudable atracción por las bellezas de la gran arquitectura a cuyas bellezas no logra ser insensible. Critica el palacio de Protésilas pero reconoce que es el de mejor gusto (68), y aunque Mentor critica duramente la capital de Idomeneo (69) Telémaco la contempla con una admiración de la que, por lo me



nes involuntariamente, es participe el propio escritor (70).

Fenelón no rechaza totalmente la licitud de la gran arquitectura. El la rechaza en el entorno del príncipe tal y como se estaba concibiendo el Versalles de Luis XIV, pues para él no sólo se estaba asentando sobre las bases de una tremenda injusticia y de un intolerable abuso de poder, sino que se va a demostrar inoperante frente a uno de los propósitos que animaban su nacimiento: no va a servir para conservar eternamente la memoria de su constructor entre los pueblos, porque la gloria de la posteridad no está reservada a los grandes constructores sino a los reyes virtuosos (71). Fenelón niega el hecho de que la majestad real deba hacerse insensible externamente, pero esta apariencia exterior tiene unos límites muy precisos que él precisa cuidadosamente y que, a su juicio se habían roto de forma exagerada en la corte del rey Sol (72). La gran arquitectura, la Arquitectura con mayúsculas, queda reservada exclusivamente para los templos (73) y determinados edificios públicos, como estadios y palestras, destinados al deporte (74) y los ejercicios físicos, quedando proscrita para los particulares fuera cual fuese su condición social, la belleza de cuyas casas quedaba confiada más a la comodidad que al ornamento (75).

La misma suspicacia que manifiesta frente a la arquitectura aparece en su obra frente a todas las artes. Pintura y escultura solo tienen una misión: recompensar con monumentos la virtud de los hombres de mérito (76). Por esto, y en tanto que hacen un servicio a la nación estimulando a los ciudadanos en el camino de la virtud la pintura y la escultura son imprescindibles en la ciudad ideal de Fenelón. Pero si las artes como tales son imprescindibles deben ser reglamentadas en forma muy precisa: se prescribe toda manifestación que se aparte de este fin y que tienda a alimentar el fasto (77),

y se limita drásticamente el número de personas que podrán dedicarse a la práctica de las artes: solamente aquellos jóvenes dotados de un talento original y que parecen prometer algo grande mediante un estudio paciente y concienzudo en una institución presidida por maestros de un gusto exquisito. La idea de la Academia está latente en el pensamiento artístico de Fenelón (78).

Tales son las ideas que sobre el arte y la forma en que se debía ejercer el mecenazgo real tenía Fenelón, y las que trató de imbuir en sus discípulos. Junto a ellos y al pesar que pudieron ejercer sobre su persona, Felipe V estaba rodeado de colaboradores que sostenían opiniones diferentes a las de Fenelón y mucho más próximas a las del propio Luis XIV, para quien la monarquía española estaba necesitada de una urgente regeneración en muchos sentidos. Para ello era necesario ante todo proceder a la reforma del gobierno, de la administración, de la economía y de la vida de la corte, y aunque esto era lo más urgente y a lo que alude más frecuentemente en las instrucciones que pasa al conde de Marcin y a los sucesivos embajadores ante su nieto, consideraba igualmente indispensable para el prestigio de la nueva monarquía acometer una reforma en profundidad del programa artístico y literario guiado por el modelo francés. Los colaboradores más directos de Felipe V provienen del círculo de Versalles cuyo espíritu, el de Luis XIV, han asimilado perfectamente y que va a ejercer una influencia contraria en muchos aspectos a la educación que trató de imbuirle el obispo de Combray.

Si Fenelón condenaba los gastos suntuarios y la edificación de grandes palacios para la residencia del soberano apoyándose en el argumento de que los enormes gastos empobrecían a la nación y arruinaban a las clases productivas, el reinado de Felipe V se abre, no ya con uno, sino con dos ambiciosos proyectos arquitectónicos: se quiere edificar un nuevo pa-

lacio en el Buen Retiro y se pretende reformar interiormente el viejo Alcazar madrileño (79).

El espíritu con que se emprenden dichas obras no puede ser más opuesto a las directrices postuladas por Fenelón; el 12 de febrero de 1715 el ministro Orry recibe una carta de Robert de Cotte, el arquitecto encargado de la dirección de las obras del palacio del Buen Retiro, en donde se expresa de la siguiente manera: "Il ne faut pas s'arrêter à la dépense quand il s'agit de bâtir pour des grands princes: il faut que ce soit sur des idées dignes d'eux qui puissent leur attirer pendant leur règne l'admiration de leurs sujets et laisser à la postérité des monuments éternels de la grandeur et élévation de leur génie" (80). Y aunque Felipe V, según refiere la Princesa de los Ursinos se queda un poco al margen de las reformas "pour éviter la dépense qu'entraîne avec-soi les bâtiments" (81), el abandono definitivo de los proyectos se debió a una serie muy diferente de motivos. La catastrófica coyuntura económica y política de los años 1709 y 1710 dió al traste con los primeros proyectos (82) del verano de 1708, a los que hace alusión Mme de Maintenon en su correspondencia con la Princesa de los Ursinos (83). La caída en desgracia de Orry y de la Princesa de los Ursinos y la subida al poder de Isabel Farnesio y del cardenal Alberoni significaron el fin del modelo francés y el comienzo de la influencia italiana, y con ellos el olvido definitivo de los proyectos de 1712-1713 y 1714-1715.

Estos proyectos se situaban en el polo diametralmente opuesto de las enseñanzas impartidas por Fenelón a su pupilo por la sangría que la obra hubiera supuesto para la economía española distrayendo los esfuerzos de las empresas real-

mente productivas hacia los meramente suntuarias e improductivas y por la identificación que se hace en la mente de los proyectistas y promotores, Robert de Cotte, Orry y la Princesa de los Ursinos, entre la propia majestad del rey y la suntuosidad de su entorno. Así lo siente el arquitecto cuando escribe al ministro de finanzas español:

"Je vous dirai confidemment que leurs Altesses Electorales de Bavière et de Cologne ont désiré que je leur fisse des projets pour leurs palais. Je leur en ai fait d'aussi grands et aussi magnifiques et qui s'exécutent actuellement. Celui de S.A.E. de Bavière a 200 toises de face avec deux ailes, une cour de 60 toises et un jardin, qui répond à la grandeur de ce palais. J'ai cru que leurs Majestés Catholiques devaient faire plus. Je vous le répète: j'ai pensé grand. Mais devais-je moins pour remplir votre attente et pour marquer à L.M.C. mon dévouement et mon respectueux attachement? (84).

Los proyectos de Robert de Cotte abocaban a transplantar a la capital española el modelo versallesco. Tras el arquitecto se encuentra el propio Luis XIV supervisando y dando el visto bueno a las plantas y a los alzados que se iban a enviar a Madrid (85). Básicamente en un primer momento, los proyectos de 1712-1713, se trataba de conservar el antiguo palacio pero dotándolo de una unidad visual, de la que carecía aquel conglomerado de edificios, crearle una entrada majestuosa a través de una enfilada de patios, que a la vez que transformaba el acceso al palacio propiamente dicho establecía unas nuevas relaciones entre éste y la ciudad (86).

Robert de Cotte propone dos soluciones diferentes, una abriéndose el palacio hacia el Prado de San Jerónimo, y

otra haciéndolo hacia la calle de Alcalá, como parece que era el deseo del rey (87). El segundo proyecto se situaba paralelo a la ciudad y los solares del otro lado de la calle Alcalá impedían la existencia de una gran avenida que desembocara en los patios de entrada, avenida que por otra parte no tenía sentido porque nunca podría unir en línea recta aquella entrada con la ciudad. Por el contrario el primer proyecto, girado noventa grados respecto al anterior, se abría directamente frente al caserío y permitía utilizar la calle de San Jerónimo como gran acceso monumental que vinculaba muy estrechamente el palacio con la ciudad; el punto donde se encontraban la calle de San Jerónimo con el prado de San Jerónimo, justo frente a la entrada principal del palacio iba a ser convenientemente regularizada formando una plaza semicircular gracias a una plantación de una doble hilera de árboles que se prolongarían a lo largo de la calle de San Jerónimo hacia el interior de la ciudad.

La orientación hacia la calle Alcalá, que era la que tenía el palacio de los Austrias y la que se seguirá manteniendo en los de 1714-1715 ofrecía una enorme ventaja sobre la orientación hacia los prados: permite conservar el cuerpo principal de los edificios del antiguo palacio del Buen Retiro en una medida mucho mayor.

Tanto un proyecto como el otro comprendían un cuerpo de edificios poco profundo que envolvía, enmascarándolos, el casón, el teatro y las construcciones de aquel ala creando una nueva fachada sobre los jardines que tuviera la regularidad y la unidad de que carecía la antigua. En este nuevo cuerpo se albergarían los apartamentos de los reyes, que siguiendo el ejemplo de Versalles, constituirían el punto de partida

para la ordenación de los jardines franceses (88) que iban a sustituir a los anteriores. Robert de Cotte en su proyecto se preocupa de los efectos escenográficos del parterre y de los surtidores y juegos de agua, pero tiene en cuenta también una serie de detalles para convertirlos en un lugar agradable para el paseo (89). La encantadora serie de grabados de María Luisa de Saboya en un jardín, que data de estas mismas fechas, ejemplifica perfectamente esta nueva utilización del jardín que se suma a las representativas de los jardines del Versalles de Luis XIV.

El programa del padre Sarmiento (90) para la proyectada serie de tapices que, ilustrando la historia de Felipe V, debían decorar las habitaciones del palacio nuevo recoge en tres ocasiones distintas la idea de paseo por los jardines de los reales Sitios. En los de San Ildefonso (90 a) "para significar que ya los reyes no reinaban, sino que vivían retirados en aquella soledad haciendo vida privada; pero después de su vuelta al trono vuelven a aparecer paseando una vez en Aranjuez y otra en los del Buen Retiro, ofreciéndose "como objeto de la vista, y regozo de los Españoles".

Los primeros proyectos para la reforma del Palacio del Buen Retiro quedaron sobre el papel, pues a las dificultades económicas que por aquellos años pasaba la monarquía se sumaban las discrepancias entre el ministro Orry el arquitecto Carlier a cerca de cual era el lugar que debía ocupar el palacio y cual el que debían ocupar los jardines. Los proyectos que partían de la base de conservar el palacio sobre el mismo emplazamiento que el existente haciéndole simples transformaciones pero manteniendo lo esencial de su estructura encontraban una gran dificultad para vincularlo a un jardín de

tipo versallesco, pues el palacio se encontraba en el lugar más bajo del emplazamiento mientras que los jardines subían hacia el horizonte. La dificultad no era insalvable, como se demostraría poco tiempo después en los jardines de la Granja, y Carlier, que no le daba excesiva importancia al asunto no había informado pormenorizadamente a Robert de Cotte de la si tuación topográfica. Sin embargo Orry veía aquella disposición como disparatada, compositiva y económicamente, pues en lugar de remover los terrenos, "pour fonder une montagne devant les yeux" bastaba sencillamente con invertir las posiciones respectivas del palacio y del jardín para obtener un resultado mucho más satisfactorio. A este respecto hay un intercambio de correspondencia de Orry a M. de la Croix en que le expone el absurdo de la disposición de Carlier (91); de Robert de Cotte a René Carlier ordenándole la colocación del palacio sobre el lugar más elevado (92); de Robert de Cotte a la Princesa de los Ursinos exponiéndole la dificultad que suponía la inclinación de los terrenos (93), dificultad ésta que ya había intuido la Camarera Mayor cuando en febrero de 1712, con motivo de la llegada a Madrid del arquitecto Carlier y del jár dinero Renard, había escrito a Torcy: "on ne perdra temps à employer leurs talents au Retiro, il faudra toute leur habilité pour y parvenir, puisque le terrain ne paraît assez ingrat (94); y finalmente de Robert de Cotte a René Carlier (95) exponiéndole las quejas de Orry y repitiéndole la orden de situar el palacio en alto.

El resultado final será el de que Robert de Cotte desecha sus dos primeros proyectos y se ponga a trabajar en otros dos nuevos proyectos que recójan los puntos de vista de Orry (96) y que se acomoden a las costumbres locales (97). En

ellos, liberado del pie forzado que suponía la transformación del antiguo palacio -que ahora quedará unido al nuevo aunque su tamaño se volverá insignificante frente a la gran mole del nuevo- Robert de Cotte concebirá un palacio perfecto en estado ideal, libre también de cualquier traba económica (98).

Las sugerencias y las influencias de Versalles son grandes: el jardín y la posición del palacio, la situación de los apartamentos reales en el eje de la composición del jardín, la iluminación por numerosos patios interiores, las enfiladas de patios en la entrada y de salones en el interior, la situación de las dos grandes escaleras en los extremos del palacio, etc...

No se trata de una transposición literal del palacio de Luis XIV en Madrid; no sólo hay cambios en las cubiertas que permitan una adaptación más perfecta al clima (99), o existe la posibilidad de intercambiar las habitaciones privadas y los salones de aparato en un piso o en otro según la época del año, sino que en el proyecto de Robert de Cotte ha llegado incluso a desaparecer un elemento muy importante en el Versalles de Luis XIV, la galería, sustituida aquí por enfiladas de salones que siguen manteniendo una parecida visión escenográfica de la persona del rey (100). También, frente a Versalles, hay aquí una mayor insistencia en la comodidad que trasluce una preocupación fundamental para el siglo XVIII (101) y que lo acerca más al arte de la regencia; comodidad en los accesos, comodidad en la distribución, etc..., la palabra *commodité* aparece una y otra vez en la memoria explicativa de Robert de Cotte aplicada a todos los lugares y situaciones.

El nuevo proyecto, dominado por una gran cúpula rematada por una corona real, tenía el pie forzado de la entrada por la calle de Alcalá (102) y en las dos propuestas se ar



ticulaba con la ciudad de la misma forma, a través de una gran plaza circular u oval, en el primer y en el segundo proyectos respectivamente, de donde parten grandes avenidas radiales que penetran en la ciudad y en los mismos jardines.

El abandono definitivo de los proyectos de Robert de Cotte tras la caída de Orry y de la Princesa de los Ursinos era una consecuencia lógica del cambio de orientación de la política de Felipe V más proclive a la influencia italiana que a la francesa fue sustituyendo por italianos a sus colaboradores españoles por ineficaces y a los franceses para preservar su independencia de Versalles (103). En Madrid no quedan, siquiera, los proyectos del arquitecto francés, que vuelven a París con su hijo, y cuando, casi de inmediato, se inicia la construcción del palacio de la Granja se cambia el recurso a la arquitectura y a los arquitectos franceses por la influencia de los arquitectos italianos llamados a nuestro país para dirigir las nuevas obras.

Mientras que en el Alcázar y en la corte la influencia francesa se mantuvo en el terreno del mobiliario y la decoración de interiores siguiendo al frente de las reformas Carlier (104), en la Granja Andrea Procaccini va a recurrir exclusivamente a colaboradores italianos, entre los que destacan Domenico Maria Sani y Sampronio Subisati, creando allí un fuerte foco de italianismo.

El 23 de Marzo de 1720 (105) Felipe V compra a los monjes la ermita con sus dependencias y la primera compra de terrenos (106), encargando seguidamente a Ardemans la transformación del lugar en residencia real (107). En un primer momento se pensó tan sólo una reforma de los edificios existentes que estaba terminada en julio de aquel mismo año, pero ha

biéndose demostrado pronto insuficiente se procedió a la construcción de un nuevo palacio durante los años 1721 y 1723, de cuya construcción también fue responsable don Teodoro Ardemans, conservándose, eso sí, como núcleo fundamental del nuevo edificio el claustro de la hospedería (108) de los monjes transformado en patio. La construcción de Ardemans, con sus cuatro torreones de ángulo-~~visibles~~ todavía en planta, aunque dos fueran demolidos entre 1730 y 1740 hasta la altura de la cubierta para no romper la horizontalidad de la fachada- retoma el modelo típico del Alcazar español al que añade en el lugar privilegiado de la perspectiva desde la ciudad (109) una capilla agrandada hasta las dimensiones de gran iglesia (110), Otto Schubert relacionó ya el diferente carácter de aquel palacio, concebido como retiro espiritual de un rey que pensaba ya dejar de serlo (111), respecto del modelo versallesco, tanto por la disposición de la iglesia como por la de los dormitorios (112) pues entre 1735 y 1742 las habitaciones de los soberanos ocuparon un extremo de la fachada del jardín -el ala correspondiente al patio de la Herradura- no estableciendo su dormitorio en la habitación central de la fachada hasta 1745; y esta oposición que se puede hacer extensiva al espíritu en que se concibieron los proyectos para el Buen Retiro y las formas del Alcazar de Madrid.

La muerte de Ardemans y la sucesión de Andrea Proccini (113) en su cargo significa junto con la transformación del alcazar de Ardemans, difícilmente reconocible en el exterior, el abandono definitivo del modelo francés y la introducción del italiano. Las cuatro alas añadidas por Proccini a la edificación de Ardemans privaban al edificio del carácter cúbico y cerrado sobre sí mismo típico del tipo de alcazar es

pañol que se había seguido (114). Esta voluntad de abrir el palacio y romper el aislamiento que producía su arquitectura la encontrábamos también en los primeros proyectos para el Buen Retiro en los que se mantenía el núcleo básico de la edificación pero se transformaban sus exteriores, una fachada nueva y superpuesta frente al jardín y un sistema de patios de entrada que establecían una cierta permeabilidad especial entre el palacio y su entorno; en los segundos proyectos de Robert de Cotte en que se propugnaba el tipo de palacio francés también con su correspondiente sistema de patios de entrada y pabellones avanzados; y lo volveremos a encontrar bastantes años más tarde en las transformaciones de la fachada occidental del palacio de Aranjuez (115), que en un primer momento alarga Bonavía haciéndola sobresalir del cuerpo perfectamente cúbico de las construcciones anteriores, y que, en un momento posterior, prolonga violentamente hacia el exterior Sabatini con sus dos alas paralelas que forman una nueva plaza en la entrada principal del edificio. Pero esta apertura que van a sufrir las residencias reales en el siglo XVIII no se reduce a modificaciones en planta y en fachada, sino que comportan un planteamiento coherente de la inserción del palacio en la ciudad, como habíamos visto que sucedía en los diferentes proyectos de Robert de Cotte para el Palacio del Buen Retiro, o como sucedía en la Granja, San Fernando de Henares, y Aranjuez.

En la Granja, en el punto donde desembocaba el camino de Segovia en el palacio se había creado desde el primer momento una plaza formada por la propia capilla, las caballerizas y las casas de oficios, pero la verdadera transformación urbanística no se va a acometer hasta los primeros años del reinado de Carlos III (116), cuando se concibe como un todo

unitario y perfectamente resuelto el espacio que media entre la puerta de Segovia y el palacio creando un eje que se prolonga a través suyo por los jardines. Chueca (117) señala el paralelo entre el plano de la Granja, determinado por los cuerpos paralelos de las caballerizas y el cuartel de la Guardia de Corps, la apertura en dos líneas opuestas y divergentes de las casas de oficios y la plaza cuadrada cuyo centro lo señala la colegiata, con la ordenación en París de la rue Royale y la plaza de la Magdalena, recogida por Pierre Patte en su libro "Monuments erigés à la gloire de Louis XV" (118). En San Fernando de Henares (119) el palacio constituye el fondo de una perspectiva que forman dos plazas, cuadrada una y circular la otra, de la que parten una serie de calles en sentido radial.

En Aranjuez el palacio supuso también una verdadera transformación urbana (120). Felipe II había publicado una ordenanza por la que se prohibía que en el Real Sitio se estableciera nadie que no perteneciese a la servidumbre del palacio, ordenanza ésta que fue reiterada por Felipe III en julio de 1617 y por Felipe V en 1722 y como consecuencia de ella la población del lugar era tan exigua que, según los primeros registros de la parroquia de Alpajés, en 1717 no excedía de setecientas veinticinco personas distribuida entre lo que hoy es la plaza de San Antonio, el jardín del Parterre y el sitio de la Estrella, y los bosques; esta primitiva población, cuyo estado en 1745 se conoce por el plano levantado por Juan Bautista Martinengo, había sufrido diversas transformaciones por las demoliciones que se efectuaron en 1727 y en 1734 con motivo de las reformas efectuadas en el palacio, primero cuando ante la amenaza de ruina se procede a su derribo parcial para ser reconstruido y más tarde cuando se hace la muralla en la

ría para despejar el terreno delante de la fachada y poder levantar allí una plaza. Pero la gran transformación urbana de Aranjuez no va a llegar hasta el reinado de Fernando VI, quien, habiendo escogido aquel Real Sitio como su residencia preferida, revocó la ordenanza que sobre el asentamiento en aquel lugar pesara desde tiempos de Felipe II, liberó las licencias de construcción en Aranjuez dando solares a todos los particulares que lo solicitasen, garantizándoles el libre uso de sus casas sin que el rey pudiera disponer de ellas para alojamiento de su corte. Sin embargo sí se mantuvieron las prohibiciones tajantes para el establecimiento a comunidades religiosas y pera la fundación de capellanías y cargas perpetuas sobre ellas. El propósito de Fernando VI era doble, pues si por un lado quería con aquella medida que su corte pudiera alojarse con comodidad entorno al Palacio pues muchos miembros de su séquito, antes incomodidades que presentaba la primitiva población, preferían alojarse en los pueblos de los alrededores como Ontigola y Ciempozuelos, también formaba parte de sus proyectos el crear en Aranjuez una pequeña ciudad populosa, para que como dice Alvarez de Quindós, "llenando los paseos y jardines fuesen más completos y más gratas las diversiones de S.M." (121), de acuerdo con el espíritu que se trasluce a todo lo largo del manuscrito de Farinelli, y que señalábamos en otro lugar.

Por todo ello Fernando VI encarga la ejecución de un plano según el cual se pudiera levantar con desahogo y comodidad la nueva población. Este plano, aunque firmado por Santiago Bonavía, fue realizado por Alejandro Gonzalez Velezquez (122), y cambiaba por completo el emplazamiento urbano, pues aunque hubiera sido más conveniente emplazarlo en la par

te sur, más ventilada y elevada, se prefirió hacerlo en la zona oriental del palacio, porque en el otro lugar se había señalado ya la entrada del camino de Madrid y levantado el puente de barcas. Tal elección presentó muy pronto serios inconvenientes derivados de la naturaleza de los terrenos, pues al no haberse nivelado convenientemente los terrenos y franqueado la salida de las aguas al Tajo, estas acabaron por producir serios problemas casi imposibles de resolver en una población ya construida pero que hubieran sido muy sencillos de haber pensado sobre ellos en los momentos previos de su construcción.

El palacio, pues, estaba condicionando la localización sobre el terreno e iba a condicionar igualmente su orientación aún a riesgo de poner en segundo plano la comodidad y salubridad de la ciudad, pues el trazado de las calles no se ejecutó con relación a la dirección de los cuatro vientos principales, sino con relación a la situación de los balcones de la fachada del palacio de tal modo que desde ellos se pudiera contemplar perfectamente el abanico formado por las calles de la Reina, del Príncipe y de las Infantas.

En el nuevo trazado -que sustituiría por completo al antiguo, cuyas casas fueron derribadas en su totalidad en 1750 y en 1761- se dejaron libres un enorme terreno en la entrada del puente de Barcas, gracias al cual se hicieron el parterre y la plaza de San Antonio, y otro más pequeño en el centro de la población para situar la plaza de Abastos; plazas ambas, la de San Antonio y la de Abastos, que contaban con sus respectivas fuentes. Aunque las calles principales contaban todas con cuatro filas de árboles se planificó otra, la calle ancha, entre las del Gobernador y la de Abastos en cuyo cen-

tro debía de haber habido un magnífico paseo que sin embargo al final se convirtió en terreno edificable.

Si los nuevos palacios, o los palacios transformados han perdido cerrado por las transformaciones en planta y fachada por las nuevas relaciones con la ciudad, la existencia del jardín, que en las residencias reales del XVIII va a ser pieza fundamental en su planteamiento, contribuye de manera importante en la destrucción del aislamiento y del hermetismo de los palacios torreos de la tradición española al concebirse ya el edificio en relación con el jardín, cuya perspectiva está pensada para ser contemplada desde un lugar privilegiado de aquel. En los primeros proyectos para el Buen Retiro se superponía una nueva fachada que diera unidad al edificio desde el jardín, y si en los jardines de la Granja, en su estado actual, se pueden observar deficiencias en la articulación del palacio y el jardín no se deben a deficiencias en el planteamiento, sino a transformaciones posteriores que han alterado el equilibrio del proyecto inicial, pues si el conjunto formado por el parterre, la cascada y el cenador resulta desproporcionado con las dimensiones de la fachada, que a su vez no puede ser captada en su conjunto pues sus extremos quedan ocultos por los árboles, esto es así porque en el momento de su realización la fachada del jardín era aproximadamente solo un tercio de la actual, la del alcazar de Ardemans sin las alas añadidas por Procaccini, y si existen dos ejes perspectivos diferentes en el jardín, el de la gran calzada y el de la carrera de caballos, su origen hay que encontrarlo en las nuevas posibilidades que ofrecía la utilización de la gran reserva de agua del "Mar" que había quedado a disposición del rey después de las compras efectuadas en septiembre de 1723,

de la cesión de terrenos hecha en su favor por la ciudad de Segovia y por la Junta de Linajes y de las adquisiciones de 1735, cuando ya estaban en funcionamiento la totalidad de las fuentes proyectadas en un primer momento (123).

Junto a la duplicidad de perspectivas paralelas e independientes hay otro factor diferenciador respecto al arte de la Nostre: la disposición del palacio en la parte baja del terreno mientras que los jardines se elevan, impidiendo una dilatación de la perspectiva hasta el infinito. Una situación semejante había sido objeto de duras críticas a Carlier veinte años antes y habían motivado la concepción de una segunda serie de proyectos para el Buen Retiro, pero de la cual se pudo sacar partido en la Granja plegándose a los condicionamientos naturales y acentuando los elementos pintorescos para acabar formando un conjunto atractivo, incluso para los propios franceses (124), aunque éstos, como el mariscal Tessé, noten que existe una diferencia sustancial entre la Granja y sus modelos franceses (125), y más concretamente con Marly (126), donde se formaron los escultores que pasaron luego a España para trabajar en el Real Sitio, y que resultaba ser la empresa artística más próxima en el tiempo y en el espíritu a la Granja. Felipe V no concibe este palacio como centro de su corte sino como el lugar de su retiro, y de un retiro muy condicionado por especiales matices místicos y religiosos; resulta por tanto inadecuada la comparación con Versalles y mucho más exacta, como lo sintieron los propios contemporáneos, la referencia a aquella otra residencia de Luis XIV.

Mientras que Versalles entero se articula en torno a la figura de Apolo-Sol, deificando con la comparación a Luis XIV, su mismo círculo cultural conocía otras advocaciones mu-



cho más modestas del dios griego. Apolo es el dios solar, el dios del brillo y el de una corte espléndida y triunfante; pero Apolo también puede ser el dios de los pastores y el dios de la vida retirada, humilde y feliz. Fenelón, el Preceptor de los hijos del Delfín, recoge en su Telémaco la leyenda del castigo de Apolo (127):

"Apollon, dépouillé de tous ses rayons, fut contraint de se faire berger, et de garder les troupeaux du roi Admète. Il jouait de la flûte; et tous les autres bergers venaient à l'ombre des ormeaux, sur le bord, d'une claire fontaine, écouter ses chansons. Jusque-là ils avaient mené une vie sauvage et brutale; ils ne savaient que conduire leurs brebis, les tondre, traire leur lait, et faire des fromages: toute la campagne était comme un désert affreux.

Bientôt Apollon montra à tous ces bergers les arts qui peuvent rendre leur vie agréable. Il chantait les fleurs dont le Printemps se couronne, les parfums qu'il répand, et la verdure qui naît sous ses pas. Puis il chantait les délicieuses nuits de l'été, où les zéphirs rafraîchissent les hommes, et où la rosée désaltère la terre. Il mêlait aussi dans ses chansons les fruits dorés dont l'automne récompense les travaux des laboureurs, et le repos de l'hiver, pendant lequel la jeunesse folâtre danse auprès du feu. Enfin il représentait les forêts sombres qui couvrent les montagnes, et les creux vallons où les rivières, par mille détours, semblent se jouer au milieu des riants prairies. Il apprit ainsi aux bergers quels sont les charmes de la vie champêtre, quand on sait goûter ce que la simple nature a de gracieux. Bientôt les bergers avec leurs flûtes se vivent plus heureux que les

rois; et leurs cabanes. attiraient en  
foule les plaisirs qui fuient les palais  
dorées. Les jeux, les ris, les grâces,  
 suivaient partout les innocentes bergè-  
 res. Tous les jours étaient jours de fê-  
 te: on n'entendit plus que la gazouille-  
 ment des oiseaux, on la douce haleine  
 des zéphirs qui se jouaient dans les ra-  
 meaux des arbres, ou le murmure d'une  
 onde claire qui tombait de quelque ro-  
 cher, ou les chansons que les Muses ins-  
 piraient aux bergers qui suivaient Apo-  
 llon. Ce dieu leur enseignait à rempor-  
 ter le prix de la course, et à percer  
 de flèches les daims et les cerfs. Les  
 dieux mêmes devinrent jaloux des ber-  
 gers: cette vie leur parut plus douce  
 que toute leur gloire; et ils rappelè-  
 rent Apollon dans l'Olympe". (128),

y esta historia, como todas las que relata Fenelón tiene su correspondiente moraleja, que en este caso es que

"Un jour, mon fils, un jour les peines  
 et les soucis cruels qui envorinnent  
 les rois vous feront regretter sur le  
 trône la vie pastorale" (129).

Conclusión ésta a la que el hilo de su discurso le lleva va-  
 rias veces a lo largo de su historia (130). El trabajo y las  
 preocupaciones que conlleva la realeza la convierten en un de-  
 ber pasado y gravoso, que llegado el caso se debe aceptar, pe-  
 ro no desear nunca pues la verdadera felicidad es más fácil  
 de lograr lejos de aquel empleo (131).

La influencia de Fenelón y de su Telémaco, como es-  
 tamos viendo en este estudio, se encuentra repetidamente en  
 Felipe V tanto en su ser moral, como en su concepción de la  
 monarquía y en su relación con las artes plásticas. Felipe V  
 favorece la edición del Talemaco (132) y las colecciones rea-  
 les españolas poseen tres series de tapices dedicadas a las

aventuras de Telémaco (133), dos de las cuales fueron tejidas antes de la mitad del siglo y una de ellas encargada exprofesamente por el rey a la Real Fábrica de Santa Bárbara. Y es presumible que, cuando Felipe V decida abdicar y retirarse al Real Sitio de San Ildefonso de la Granja para allí intentar lograr con mayor facilidad su salvación, dedicado a una vida retirada lejos de las preocupaciones y los agobios de la corte y el gobierno, su decisión estuviera de alguna manera condicionada por las enseñanzas que en su juventud recibiera de su preceptor.

La Granja es el lugar elegido para el retiro del rey y el tema de Apolo, bajo una advocación semejante a la que recogiera Fenelón en el Telémaco, es por lo tanto, particularmente indicada para servirle de decoración. En los temas iconográficos de aquellos jardines (134) ocupa un lugar destacado, y esto es lo que se ha señalado siempre por los autores que se han ocupado de este asunto, el tema de Diana y de su séquito de ninfas cazadoras, que constituyen un conjunto iconográfico muy apropiado para la nueva sensibilidad que hacia la mujer se despierta en el mundo rococó, para la naturaleza semisalvaje de aquel paisaje del que son deidades protectoras, para la afición a la caza del rey, quien descubrió aquel lugar precisamente en el transcurso de una de sus cacerías, y para la personalidad de un rey que no quiere verse deificado como su abuelo, y que ha elegido aquel palacio como un lugar de retiro. Según estas interpretaciones, frente al mito solar desarrollado en Versalles, en la Granja tendría lugar el desarrollo del mito lunar de su hermana; frente a la rígida etiqueta y al ceremonial versallesco, aquí la vida se desarrollaría bajo la libertad del juego y del placer que constituye la

caza dentro de la nueva vida privada que estrena un rey que ha dejado de serlo por su propia voluntad. Pero el retiro de Felipe V no venía dictado tan sólo por la búsqueda del placer y del descanso, sino que detrás de él había unas serias y profundas motivaciones de carácter ético, moral y religioso que no se ven reflejadas en las historias de Diana, pero que sí pueden tener un correlato más o menos preciso en algunos de los aspectos de la historia de Apolo, aunque no precisamente en aquellos que ilustraban las fuentes de Versalles.

Si la importancia y la presencia de Diana en las esculturas de la Granja es grande, no es menor, cuando poco, la de Apolo; tres de las cuatro grandes perspectivas que se abren en los jardines están presididas por su estatua: mientras que el cuarto lo está por las Tres Gracias. La fuente de la Lira, donde se narra el episodio de Apolo con la serpiente Pitón, está presidiendo el eje de la "carrera de caballos"; Apolo y las Musas constituyen el motivo dominante de la "Gran Avenida" que se abre y se cierra con dos temas estrechamente vinculados a Apolo: junto a la muralla, en el límite del jardín, la fuente de Eolo, y en el otro extremo, dominando la Gran cascada, y por tanto el cuarto gran eje perspectivo de los jardines, la fuente de las Gracias; y es, finalmente, la persecución de Dafne por Apolo el tema principal del parterre de la Fama. Son por tanto tres representaciones distintas de Apolo, ilustrando diferentes episodios quienes nos muestran tres diversas facetas de aquella divinidad totalmente paradigmáticas de cual era el empleo que de la mitología se hacía en el entorno de la figura del príncipe para expresar los tres principales aspectos del poder. la lucha del Príncipe contra el mal, representada siempre bajo los grupos de Perseo y Andrómea

da, de Apolo y la Serpiente Pitón, o de Hércules y la Hidra; el poder del Príncipe, bajo la figura de Apolo-Sol significando su aspecto radiante y de Júpiter aplastando a los Gigantes para significar su aspecto temible; y la propia fama de gobierno, derrotada por Marte y Minerva; o el Hércules Gálico en Francia.

El episodio de Apolo vencedor de la serpiente Pitón se retoma dos veces en este jardín: En esta fuente y en otra que ya hemos estudiado en el contexto del príncipe virtuoso, la de Perseo y Andrómeda, inspirada literalmente en las Metamorfosis (135) y situada inmediatamente a continuación de la fuente de la Lira en el eje de la Barrera de Cabellos. El grupo de Apolo y la serpiente Pitón aparece acompañado por otra figura, que Mlle Digard interpretaba como Minerva (136), pero que sería más correcto interpretarla como la "virtud Invencible" tal y como aparece denominada en la "Descripción general de los diámetros y figuras que hacen los estanques de las fuentes, como también de las obras de Sculpture... en los Jardines de San Ildephonso" que se conserva en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional (137), y cuyos atributos corresponden exactamente al concepto de "Virtú Insuperabile" como se especifican en la Iconología de Ripa (138) lleva en la mano la rama de encina, símbolo de firmeza y constancia y, en el escudo el mote "Nec Sorte, nec fato"... Además de esta obra, en la que Thierry se había inspirado en uno de los muchos proyectos de Le Brun contenidos en el "Recueil de divers desseins des Fontaines et de Frises Maritimes" (139), existe un grabado de S.M. Tomassin con la siguiente leyenda: "Le triomphe d'apollon et de la Vertu Invincible: Inventé et executé par J. Thierry, ancien sculpteur des Roys de France et d'Espagne". Lo que si es cierto es que en esta figura se ha producido una

superposición entre la personificación de la "virtú insuperabile" y Minerva como protectora de las artes y ciencias cuyos atributos -instrumentos musicales, una máscara de teatro, la bola del universo, un astrolabio, una regla y un compás- yacen a sus pies. La confusión, muy fácil de comprender por la similitud profunda que existe entre ambas se había producido ya en el propio texto utilizado por los escultores, la traducción francesa del libro de Ripa hecha por Baudoin quien asimila en una sola personificación ambas figuras (139 a). Completa el grupo el "Amor a la victoria" dándole flechas de su carcaj para vencer sobre los enemigos y los vicios (140).

Si en este grupo se ensalza la virtud y la victoria de los vicios necesaria en la persona del príncipe en el gran eje perpendicular a él, Apolo, presidiendo el Cortaño de las Muses, tema que se vuelve a repetir en el interior del palacio (140 a) está celebrando otro de los grandes tópicos desarrollados frente a las personas reales, el de la Sabiduría (141). Minerva, la diosa de la sabiduría, aparece dos veces más en los jardines: en la plaza de las ocho calles, y otra acompañando a Perseo en su lucha contra el dragón, ilustrando una idea que ya nos es conocida, la de que el valor si no es guiado por la verdadera sabiduría es un valor ciego y estéril. Ideas semejantes vuelven a aparecer en otros lugares del jardín, como por ejemplo, en la fuente de la Fama, que está celebrando la victoria sobre unos enemigos caídos por tierra y caracterizados como moros (142) con las connotaciones que tal hecho tiene -como hemos visto en otro lugar- para una caracterización dicotómica muy tajante en victoria del bien sobre el mal, de la religión sobre la irreligión y la herejía, dentro de la iconografía que se había generado tras la Guerra de Su-

cesión Española, entendida como una verdadera cruzada, en la que las almas borbónicas defendían la causa del candidato Borbón, pero también la causa de la verdadera religión; y así en la Gran Cascada, donde aparecen las cuatro partes del mundo, se retoma esta idea en la representación de Europa, para la cual el escultor ha tomado de entre los atributos que le concede Ripa solamente el templo (143) apareciendo revestida -como señala el manuscrito de la Biblioteca Nacional (144)- "con una armadura para defender la verdadera religión (144)".

La Fama, tal y como se desprende de la concepción de tal grupo en los jardines de la Granja, es la resultante de la victoria militar, y su combinación en el mismo parterre con el grupo de Apolo y Dafne nos caracteriza el tercero de los grandes ejes del parque como una exaltación de las virtudes castrenses del soberano. El tema de la persecución de Dafne era doblemente apropiado pues por ser un mito naturalista se adaptaba muy bien a su representación dentro de un jardín (145) al mismo tiempo que tenía secularmente un significado de tipo militar, pues el laurel es el premio que se da a poetas y capitanes. Esta idea que ya aparece en las Metamorfosis de Ovidio (146) fue retomada ampliamente en los siglos XV y XVI (147) y aparece recogido en obras de tanta difusión como los "Diálogos de Amor" de León Hebreo (148), los "Imagini delli Dei de gl'antichi" de Vicenzo Cartari (149) o en la "Iconología" de Cesare Ripa (150), de las que es tomado directamente por los artistas de la Granja.

La exaltación de los valores militares que supone esta zona del jardín se encuentra en perfecta consonancia con los ciclos de frescos que decoraban el interior de los salones de Palacio en los que se podía contemplar a la "Gloria de los

Principes" coronando a un guerrero conducido por la victoria, una alegoría de la guerra, la alegoría de la conquista del Vellocino de Oro, a Venus pidiendo a Vulcano las armas de Eneas, y sobre todo un techo cuyo tema es el de la muerte de la serpiente Pitón, pero que en unas medallones menores se narran diversos episodios de la vida de Apolo que repiten la imagen que a través de aquel Dios se daba en los jardines.

Una imagen que es triple, pues el príncipe debe poseer la sabiduría, el valor militar y el dominio de sus vicios y pasiones que se simbolizan bajo los diferentes atributos de Apolo, que a su vez se encuentran íntimamente relacionados entre sí. El laurel es símbolo del triunfo, pero también de la Sabiduría; el grupo de la Fama representaba una victoria militar, pero suponía también unas claras connotaciones morales de defensa de la religión; y, además, en las mismas representaciones de Apolo se producen interferencias combinando las dos connotaciones del dios como luchador invicto y virtuoso, y como dios de la sabiduría y patrón de las musas: En la fuente de la Lira el Apolo vencedor de la serpiente Pitón aparece con la lira en la mano y los instrumentos de las artes a sus pies, y en la posición y actitud típica en que tradicionalmente se le representa entre las musas (145), encontrándose también estrechamente vinculado a ellas la presencia de la lira de siete cuerdas (146); y de la misma manera, el Apolo que se encuentra presidiendo a las Musas en la Gran Avenida es otra vez el Apolo vencedor de la Pitón, con el arco en la mano y la serpiente a sus pies.

Esta imagen moral recibe matizaciones por parte de otros grupos escultóricos que la perfilan con mayor claridad. Así nos encontramos, aislado, pero en un lugar muy destacado



la fuente de Eolo, figura bajo la cual tradicionalmente se simbolizaba el dominio de las pasiones por la razón (153), lo que, como señalábamos en otro capítulo, era la primera condición del héroe virtuoso y uno de los requisitos más importantes del buen gobernante. La inspiración para el grupo procede literalmente del Canto I de la Eneida (154), texto del que, como señaló Mme Digard (155) proceden otros grupos escultóricos de La Granja.

Lo mismo cabe decir con respecto a cuatro de las figuras que aparecen en la glorieta de las ocho calles. Afrontados en los dos ejes de la plaza aparecen dos grupos de cuatro figuras relacionados entre sí y perfectamente diferenciados unos de otros por su simbolismo y por su actitud. Las cuatro primeras, situadas en el eje paralelo a la fachada principal de palacio (Saturno, Cibeles, Neptuno y Proserpina) están de pie y son de menor tamaño que las otras cuatro (Marte, la Victoria, Hércules y Minerva) situadas en el eje perpendicular, sentadas y de mayor tamaño. Cuando la significación de este segundo grupo aparece clara es cuando se nota que a la figura de Minerva se ha superpuesto, de la misma forma que sucedía en la fuente de la Lira, la de la "Virtú insuperable", pues si los atributos de ciencia y artes que yacen a sus pies corresponden a aquella diosa no sucede lo mismo con el casco, que en lugar de su ave característica, lleva las hojas de encina propia de esta personificación (156). De esta forma queda establecido un evidente paralelismo y complementariedad entre "virtú insuperable" y "virtú heroica" personificada por Hércules apoyado en la clave y sentado en la piel de león (157) como cualidades inherentes del héroe y la propia acción que emprende, la guerra representada bajo la figura de Marte, y su

correlato necesario, la victoria (158)

El bosquejo de la figura moral del soberano así trazado se complementa con sus particulares preocupaciones religiosas que se presentan en dos de los momentos culminantes de la decoración del real Sitio: la habitación central del palacio, que es el punto focal del eje principal de los jardines -la gran cascada-, y el templete con que esta cierra y que está coronado una figura infantil alada que sostiene una corona de laurel en la mano derecha y unos ramos en la izquierda que no puede en modo alguno ser Cupido como se ha venido afirmando (159) sino el "Amor a la virtud":

"E si dipinge con la ghirlanda d'alloro, per seguro dell'honore che si deve ad essa virtù. Ez per mostrare che l'amor d'essa non è corrutibile, anzi come l'alloro sempre verdeggia... & per mostrare... la virtù con la figura circolare... delle corone" (160),

y si bien no lleva en la cabeza la corona de laurel que simboliza para Ripa las virtudes teologales y cardinales (161), éstas se encuentran representadas en el interior de aquel templete.

En el otro extremo a que antes aludíamos se representa un episodio de la historia de Psique, tema éste que va a ocupar un lugar importante tanto dentro de la decoración del Palacio como de la de los jardines. En la habitación central de la fachada se representa la recepción de Psique en el Olimpo y la expulsión de la discordia; En el centro de la gran encrucijada de ejes visuales que supone la glorieta de las ocho calles aparece el grupo de Mercurio llevando a Psique a los cielos ayudado por un Céfiro. Su inclusión dentro de los programas de la Granja es coherente con la finalidad especial

con que se erigió aquel palacio y el particular estado de ánimo de su comitente: un monarca atribulado por una fuerte crisis religiosa que decide abandonar el reino para preocuparse de su salvación personal alejado de las preocupaciones del mundo (162), pues según la interpretación de San Fulgencio (163) la historia de Apuleyo es una alegoría del alma humana que olvidándose de su destino se deja llevar de los sentidos en busca del placer dejando invisible a los ojos corporales el amor divino y que después de haber purgado sus culpas gracias a la ayuda divina acaba por subir al cielo a gozar eternamente de la presencia de Dios (164).

Este grupo, sin embargo, ha venido siendo confundido con la historia de Pandora. La confusión es antigua y prácticamente de entre sus contemporáneos solo fue entendida correctamente por el padre Belando en su "Historia civil de España" (165); el mismo error se había producido en Marly con otro grupo semejante de la ascensión de Psique, obra de Giambologna, que había pertenecido a Cristina de Suecia y tras sucesivas donaciones había llegado a poder de Luis XIV (166). Pese a la identidad de los ámbitos de ambas heroínas el hecho de que la acción representada sea una ascensión y no un descenso obliga a suponer el tema de Psique, pues Pandora no subió jamás a los cielos.

Su adopción en la Granja se debió ver facilitada tanto por las posibilidades plásticas del grupo -recordemos la importancia que para los escultores de Versalles tuvieron los temas de raptos como confrontación de su arte con el de los romanos, y especialmente con el de Bernini (167)- como por haber sido ya representado ya en los jardines de Marly, centro de trabajo inmediatamente anterior a su venida España

para los escultores de Felipe V. Por haber sido representados en Marly aparecen totalmente descontextualizadas en la Granja Lucrecia y Atalanta (168) y, como veremos, los grupos de Neptuno y Anftrite ocupan lugares parecidamente importantes en ambos lugares (169).

Por muchas e importantes que sean las diferencias que separan a la Granja de Versalles, debidas a la naturaleza del terreno, al diferente caracter de ambas residencias, a la diferencias de las fechas de la ejecución de una y otra y a la existencia de importantes realizaciones intermedias, como la de Marly, en Versalles se encuentran en último término los modelos artísticos, iconográficos y organizativos del conjunto.

Jeanne Digard, en su monografía sobre los jardines de la Granja (170) estableció ya en forma definitiva la influencia de Versalles sobre el Real Sitio tanto por lo que respecta a la elección de los temas, muchos de los cuales como la fuente de Latona o las estatuas de Neptuno, son simple trasposición literal de algunos de los grupos que decoraban los jardines de Versalles; en otros casos la inspiración no viene directamente de obras realizadas, sino de alguno de los proyectos de Le Brun recogidos en el "Recueil de divers Desseins des Fontaines" (171). Las comparaciones fotográficas que se ofrecen en el mencionado estudio son prueba suficientemente elocuente tanto de la impronta ejercida por el jardín francés en los temas como en su tratamiento, reduciendo el posible influjo que la colección de esculturas Clásicas de la Reina Cristina de Suecia, comprada por Felipe V y llegada a la Granja en 1725, hubiera podido ejercer sobre los escultores franceses, pues, siendo estas en su mayoría de origen helenístico,

más que descubrirles un horizonte nuevo las confirmarían en lo aprendido durante su formación en la Academia Francesa.

Las fuentes principales de inspiración literaria provienen para la representación de los grupos mitológicos de la literatura clásica -las Metamorfosis seguidas de forma muy literal en los grupos de Letona, Perseo y Andrómeda o Apolo y Dafne (172) y de forma más libre en el Diana y Acteón; a Apuleyo en el grupo de Mercurio y Psique; o la Eneida de Virgilio para los diversos grupos de Neptuno y la fuente de la Fama (173), mientras que para la representación de las figuras alegóricas provienen de la Iconología de Cesare Ripa, que en su traducción francesa de Baudoín (174) se hizo enormemente assequible a los artistas galos, Pero los escultores de la Granja no van a utilizar a Ripa en forma directa, sino indirecta a través de la lectura e interpretación que de la Iconología hizo Charles Le Brun. Por lo que respecta a la gran cantidad de grupos decorativos con animales y niños que se pueden encontrar, sobre todo, en torno a la fuente de la Hierba y en el parterre frente a la fachada principal, conviene señalar que, además de ser un tipo de representaciones muy apropiada para la sensibilidad rococó, ya en los jardines de Versalles se había proyectado la construcción de treinta y nueve fuentes con un total de ciento cincuenta animales representando las fábulas de Esopo (175).

Dejando aparte los grupos mitológicos o simplemente decorativos de la Granja el reto de las representaciones escultóricas pueden vincularse a uno de los proyectos grandiosos de Le Brun para Versalles, el de representar en el parterre de agua former a través de seis cuartetos de estatuas todo un microcosmos, en el que los elementos, los humores del hombre,

las estaciones del año, las horas del día, las partes del mundo y los cuatro poemas (176) tiene la clara pretensión de alegorizar "al más grande de los reyes, que derriba sus enemigos, rige como el Sol el cielo del tiempo, somete la naturaleza y los pueblos y hace de su morada maravillosa un Universo en miniatura" (177). Ofreciéndose como una pervivencia ya imoperante del neoplatonismo renacentista, del que André Felibien nos vuelve a ofrecer otro testimonio en su "Description de la Grotte de Verdailles cuando escribe: "

"Cette Harmonie de l'Univers que les Poëtes ont représenté par la Lyre d'Apollon, comme celui qui règle les Saisons et qui tempère les Elements" (178),

y que vuelve a aparecer todavía, cincuenta años más tarde, aún más descontextualizado culturalmente en San Ildefonso de la Granja, esta vez dispersos ya por los jardines y no agrupados de forma ordenada y coherente en torno a un grupo colosal de Hercules derribando a la Hidra, aunque tengan un centro ideal en la figura a la vez heroica y cósmica de Apolo con la Lira después de haber dado muerte a la serpiente Pitón; en la gloria de Andrómeda aparecen los cuatro elementos y los cuatro poemas -pastoral, lírico, heroico y satírico-, en el cenador las partes del mundo, que se vuelven a representar en la Gran Cascada junto con las cuatro estaciones, símbolo del tiempo que pasa y cambia pero que permanece eternamente, y en la fachada del jardín que da al parterre las horas del día, aunque solo en número de tres, la aurora, el día y la noche, repitiéndose también en ella las estaciones. La anarquía que reina en la distribución de estas figuras en el palacio de la Granja está motivada porque allí se están imponiendo ya los criterios de orden estético sobre las rigideces propias de la cohe

rencia de un programa (179), y prueba de la total facilidad con que se pueden intercambiar las figuras encontramos documentalmente cuando en 1741 los cuatro términos que se habían esculpido para la fuente de Andrómeda (en lugar de los poemas o de los elementos) se van a colocar en la Plaza de la Hierba porque se ven mejor desde el Palacio (180), y porque allí, como había pasado en el primer encargo para Versalles, se pueden distinguir claramente la existencia de dos grupos bien definidos, uno pragmático y otro meramente decorativo (181), que aquí se encuentran mezclados continuamente sin más ley ni orden que respetar la naturaleza de la zona del jardín en que se encuentran de forma que, como postulaba A. Le Blond en "La Theorie et la pratique du Jardinage", :

"...il faut placer à propos dans les Jardins, en mettant les Divinités des eaux, comme Naiades, Fleures, Tritons, au milieu des fontaines, et des bassins; et les Divinités des bois, comme Sylvains, Faunes, Dryades, dans les bosquets" (182)

En los jardines de la Granja existe una distribución lógica de los temas decorativos, apareciendo el río y la gran cascada, los dos grandes ejes de agua del jardín, dominados por el triunfo de las divinidades marinas, Neptuno y Anfitrite (183), con su séquito de nereidas, tritones y delfines, con una importancia tan grande, por su número y los lugares tan significativos que ocupan dentro del conjunto de los jardines, como la que se les concede a Diana y a sus ninfas cazadoras que dominan en las partes más secas del jardín, en torno a la fuente de los baños de Diana y al parterre de la Fama, de tal forma que se podría sostener con el mismo fundamento que, frente a Versalles, articulado en torno a Apolo, la Granja se articu

la en torno a su hermana Diana o que se lo hace en torno a Neptuno y a Anfítrite. Lo que sí es indudablemente cierto, y esta es la gran diferencia frente al Versalles de Le Brun, es que han ganado notablemente en importancia los temas y los mitos de carácter naturalista, pero este hecho estaba ya implícito en un Versailles posterior, el de Mansart (184), quien en 1699 propone para Fontainebleau los temas de Diana, Pomona, Tetis, Flora, Ceres, etc....., es decir todos alegorías naturalistas, y adjunta una nota enormemente significativa:

"Il me paroit qu'il y a quelque chose a changer que les sujets sont trop sérieux et qu'il faut qu'il y ait de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera. Vous n'aporterez des dessins quand vous riendrez, ou du moins des pensées. Il faut de l'enfance réprendre partout..." (185)

y esto es exactamente lo que han representado los escultores franceses de La Granja, de manera que -excepción hecha de los grupos que comportaban una especial significación simbólica: los de la Lira, Perseo, Apolo y las musas, y el conjunto de los elementos, los poemas, las estaciones, las horas del día, y las partes del mundo, y el de la Fama- el resto de las esculturas del jardín están dentro de la órbita de este nuevo gusto naturalista (186) y decorativo que se había puesto en circulación en Francia durante los últimos años del siglo anterior.

El lugar que J. Boyceau en su *Traité du jardinage* (187) concede a la escultura es insignificante, lo mismo que el que en 1704 le da Argenville en su *Théorie et Pratique du Jardinage* (188), donde se recogen las ideas de Le Nôtre; siendo -como señala Francastel (189)- la introducción de la escultura en Vaux, por el encargo de Termes hecho por Fouquet en



Roma seducido por el arte de Poussin, una novedad y un avance del gusto italiano que no será recogido por los tratados de jardinería hasta el de L. Blond:

"Les figures et les vases contribuent beaucoup à l'embellissement et à la magnificence des jardins, et au relèvement infiniment les beautés naturelles. fait de différents formes et de plusieurs matières, dont les plus riches sont de bronze, de fonte, de plomb doré et de stuc. On distingue parmi les figures, les groupes qui sont composés au moins de deux figures ensemble dans le même bloc, les figures isolées, c'est à-dire, autour des quelles on peut tourner, et les figures qu'on place dans les niches, qui ne sont finies que par devant: Il y a encore les bustes, termes, figures à demi corps, de minature et plus grande que nature, appelées Colossales.... sans compter les figures d'animaux qui ornent les cascades, aussi bien que les bas-reliefs et les masques.

Ces figures représentent toutes sortes de Divinités et des personnages de l'antiquité, qu'il faut placer à propos dans les Jardins, en mettant les Divinités des eaux, comme Nymphes, Fleuves, Tritons, au milieu des fontaines et des bassins; et les Divinités des bois, comme Sylvestres, Faunes, Dryades, dans les bosquets. On représente encore en bas-reliefs, des Sacrifices, Bacchanales, deux d'enfants sur les vases et pedestaux, qu'on peut orner de festons, de feuilles, de moulures et des autres ornemens.

Les places ordinaires pour les figures et les vases, sont le long des pelissades, en face et sur les côtés d'un parterre, dans les niches et renforcements de charnière ou de treillage faits exprès. Dans les bosquets on les

place au centre d'une étoile ou d'une croix de S. André, dans l'entre-deux des allées d'une patte d'oie, au milieu des Salles et des Cabinets, entre les arbres ou les arcades d'une galerie de verdure, et à la tête d'un rang d'arbres ou de palissades isolées. On les place encore au fond des allées et enfilades, pour les bien décorer; dans les portiques et les berceaux de treillage, dans les bassins, les cascades et c. généralement illos fout bien partout, et l'on ne sçaurait en avoir trop dans un Jardin (190)

para terminar con una frase que al limitar la decoración de es culturas a los jardines de los reyes y de sus ministros, traduce perfectamente el papel de prestigio que jugaba su existencia en la decoración de los jardines:

"mais comme en fait de Sculpture, il faut de l'excellent, aussi-bien qu'en peinture et en poésie, il convient mieux à un particulier de se passer de figures, que d'en avoir de médiocrement belles, qui font toujours désirer cette perfection; on doit laisser cette dépense aux Princes et aux Ministres (191)

Finalmente hay que señalar que en la Granja se mantuvo la división canónica del jardín en dos zonas, una dedicada al autoabastecimiento -la Huerta de los Frailes- y otra dedicada al recreo y al placer como se podía leer en el tratado de Boyceau:

"Que si le Prince outre grand faisoit divers Jardins, pour ne laisser les fruits à l'abandon des gens de sa suite, il suffira de les separer en deux; l'un pour le plaisir et la beauté, qui aura les fontaines envidriés..." (192)

que son su principal adorno (193) y cuya vinculación a los jardines de los palacios tienen una larga tradición real y literaria

y numerosos precedentes.

# NOTAS

- (1) véase CURTIUS, 1976 p. 253 y ss. y BARDON, 1940.
- (2) Para este y para lo que sigue véase GALLEG0, 1976 y 1979.  
y BROWN, 1977. pp. 93 y ss.
- (3) GUEVARA 1948. p. 313.
- (4) GUTIERREZ. 1600 fol. 22 y ss.
- (5) BUTRON 1626 fol. 72 y ss.
- (6) CARDUCHO. 1979. p. 421.
- (7) CARDUCHO. 1979. p. 446.
- (8) PACHECO. 1956. t. I. p. 171 y ss.
- (9) DIAZ DEL VALLE, ; Iusepe MARTINEZ  
en su dedicatoria a Don Juan de Austria; GARCIA HIDALGO  
p. 5 incluye en la lista a Carlos II.
- (10) PRECIADO 1787. p. 25.
- (11) SAAVEDRA. 1640. Dedicataria.
- (12) "La Histeria le refiere los genericos hechos de sus ante-  
pasados, cuyo gloria, eternizada en la estampe, le inci-  
ta a la imitación". SAAVEDRA. 1640. Empresa
- (13) véase SAAVEDRA. p. 55.
- (14) SAAVEDRA 1640. Empresa 2.
- (15) Para este problema y la incidencia que sobre la discusión  
tuvo Saavedra Fajardo nos remitimos al capítulo corres-  
pondiente de esta Tesis Doctoral.
- (16) LEONARDO DA VINCI, The literary Works. Ed. J.P.Richter.  
T. I. p.59,25.
- (17) SAAVEDRA. 1640. Empresa 2. y PALOMINO, 1947. pp. 197, 215  
y 217.
- (18) ver nota 130.

- (19) SAAVEDRA, 1640. Empresa 1. Véase también el capítulo dedicado a la cultura emblemática en esta Tesis Doctoral.
- (20) GRACIAN 1974. Discursos LVII y LVIII.
- (21) CARVALLO, 1602. Fol. 34.
- (22) Sobre esto véase MARAVALL, 1944 y 1975 II.
- (23) SAAVEDRA, 1640. Empresa 9; CAROUCO 1979. p.308; GARAU, 1711. Fol. 3; PALOMINO 1947, pp. 195-196.
- (24) SAAVEDRA, 1640. Empresa 5. ver tb. SIGUENZA, 1963, p.275.
- (25) SAAVEDRA, 1640. Empresa 6.
- (26) SAAVEDRA, p. 41.
- (27) recuerdese la protesta de Felipe IV de que al traducir a Guicciardini no desatendía los asuntos de gobierno.
- (28) Véase el ejemplo de Nerón que se preciaba: "más de representar bien en el teatro la persona de comediante, que en el mundo la de emperador" SAAVEDRA, 1640. Empresa 6.
- (29) véanse las páginas 35-47.
- (30) Esta forma de narración todavía vuelve a aparecer en PRECIADO, 1787.
- (31) véase. F. YATES, El arte de la Memoria. Madrid 1974.
- (32) ver SAAVEDRA, 1640. Empresa 4, donde establece un paralelo entre la arquitectura y el arte de gobernar: "para mandar es menester ciencia; para obedecer basta una discreción natural y a veces la ignorancia sola. En la planta de un edificio trabaja el ingenio. En la fábrica la mano. El mando es estudioso y perspicaz. La obediencia, casi siempre ruda y ciega".  
 Para los semejantes entre las artes y la "ciencia de gobierno" véase en la República literaria: "Allí algunos trayanos se ejercitaban en bordar y matizar, y muchos flamencos... copiaban en tapices... todas sus obras con admirable viveza, en que extrané mucho que, teniendo debajo de los telares el dibujo, sin ver lo que obraba la tejedora (por estar la faz del tapiz contrapuesta a la vista), salen después naturales las figuras. ¡Cuántas cosas con menos seguridad de acierto, obran así los

príncipes, por el dibujo de las cosas, que les ponen delante, sin saber lo que firman ni lo que ordenan! Entre estos artifices, un egipcio formaba de pedruzcos de mármoles y otras piedras, un cuerpo humano, con tal ingenio, que las que antes eran piedras pequeñas, colocadas allí, se convertían en músculos y venas. Arte de que se vale la política de estos tiempos para formar con menudos motivos desunidos entre sí el pretexto de acometer una guerra injusta y una usurpación violenta (pp. 41-42).

- (33) PALOMINO, 1947, pp. 133, 134 y 207.
- (34) ibidem p. 209
- (35) SAAVEDRA. p. 41-42.
- (36) PACHECO, 1956 t. I. p. 144 y 147.
- (37) ibidem t. I. p. 150 y ss.
- (38) ibidem. t. I. p. 21.
- (39) véase también en SAAVEDRA p. 47: "Valese del color, que es quien da su último ser a las cosas, y quien más descubre los movimientos del ánimo".
- (40) SAAVEDRA, 1640. Empresa 6.
- (41) ibidem.
- (42) COVARRUBIAS, 1610 p. 318.
- (43) FERNANDEZ DE HEREDIA 1682. p. 43-45.
- (44) Dice Fernandez Heredia: "Que importa que el otro Emperador de Oriente copie con ventaja un original si este lleno de imperfecciones su imperio" (p. 45), y GRACIAN (1973, p. 42) decía: "¿Que importa que sea el otro Alfonso gran matemático, si aún no es mediano político?"
- (45) COVARRUBIAS, 1610 p. 318.
- (46) LUIS XIV, 1947 p. 75.
- (47) FENELON, livre XI, p. 299.
- (48) Por ejemplo a Felipe V se le presenta como muy versado en arquitectura civil y militar en PUGA, p. 128, GOYENEBHE, 1717, y ALCALA, 1746 p. 15. Y, efectivamente, en

1703 Felipe V empieza a tomar lecciones sobre arquitectura militar. A Luis I nos le presentan como consumado dibujante, pintor y músico en la dedicatoria de GOYENECHE, 1717, y MORENO 1724, p. 10. vid. Ib. RELACIÓN, 1746.p.42.

- (49) Alberoni fuerza el nombramiento como pintor de cámara de su tal Vaccaro, pero su única obligación consistía, a lo que parece en ayudar tres cuartos de hora al día a pintar pequeños paisajes. BOTTINEAU p. 330.

- (50) ARROYAL, 1968. p. 114.

- (50) BOSSUET. 1860 II. livre V. art. IV. p. 370.
- (51) BOSSUET. 1860 II. t. I. p. 371. précise cuales deban ser las virtudes que convienen a la majestad.
- (52) BOSSUET. 1860 III, t. I. p. 283.
- (53) "Cependant, dans ce grand amour de la pauvreté, les Romains n'épargnaient rien pour la grandeur et pour la beauté de leur ville. Des leurs commencements, les ouvrages publics furent tels que Rome n'en rougit pas depuis même qu'elle se vit maîtresse du monde. Le Capitole, bâti par Tarquin le superbe, et le temple qu'il éleva à Jupiter dans cette forteresse, étaient dignes des lors de la majesté du plus grand des dieux, et de la gloire future du peuple romain. Tout le reste répondait a cette grandeur. Les principaux temples, les marchés, les bains, les places publiques, les grands chemins, les aqueducs, les cloaques mêmes et les égouts de la ville, avaient une magnificence qui paraîtrait incroyable, si elle n'était attestée par tous les historiens, et confirmée par les restes que nous en voyons. Que dirai-je de la pompe des triomphes, des cérémonies, de la religion, des jeux et des spectacles qu'on donnait au peuple? En un mot, tout ce qui servait au public, tout ce que pouvait donner aux peuples une grande idée de leur commune patrie, se faisait avec profusion autant que le temps le pouvait permettre. L'épargne régnaît seulement dans les maisons particulières". BOSSUET. 1860 III. t.I. p. 283.
- (54) BOSSUET. 1860 II. t. I livre X. p.453.
- (55) BOSSUET. 1860 II. t.I. livre X. p.453.
- (56) "Première proposition:  
Il y a des dépenses de nécessité; il y en a de splendeur et de dignité.  
"Qui jamais fit la guerre à ses dépens? Quel soldat ne reçoit pas sa paye? "  
On peut ranger parmi ces dépenses de nécessité toutes celles qu'il faut pour la guerre, comme la fortification des places, les arsenaux, les magasins et les munitions, dont il a été parlé.  
Les dépenses de magnificence et de dignité ne sont pas moins nécessaires à leurs manières, pour le soutien



de la majesté aux yeux des peuples et des étrangers.

Ce serait une chose infinie de raconter les magnificences de Salomon.

... Le Saint-Esprit ne dédaigne pas de descendre dans tout ce détail, parce qu'il servit dans ce temps de paix à faire admirer et craindre, au dedans et au dehors, la puissance d'un si grand roi.

Une grande reine, attirée par la réputation de tant de merveilles, vint les voir dans le plus superbe appareil et avec des chameaux chargés de toute sorte de richesses. Mais quelque accoutumée à la grandeur où elle était née, elle demeurait éperdue à l'aspect de tant des magnificences de la Cour de Salomon. Ce qu'il y eut de plus remarquable dans son voyage, c'est qu'elle admira la sagesse du roi plus que toutes ses autres grandeurs, et qu'il arriva ce qui arrive toujours à l'approche des grands hommes, qu'elle reconnut dans Salomon un mérite qui surpassait sa réputation.

Les présents qu'elle lui fit en or, en pierreries et en parfums les plus exquis furent immenses, et demeurèrent cependant beaucoup au-dessous de ceux que Salomon lui rendit. Par où le Saint-Esprit nous fait entendre qu'on doit trouver dans les grands rois une grandeur d'âme qui surpasse tous leurs trésors, et que c'est là ce qui fait véritablement une âme royale.

Les grands ouvrages de Josaphat, d'Ozias, d'Ezéchias et des autres grands rois de Juda, les villes, les aqueducs, les bains publics et les autres choses qu'ils firent, non seulement pour la sûreté et pour la commodité publique, mais encore pour l'ornement du palais et du royaume, sont marqués avec soin dans l'Écriture. Elle n'oublie pas les meubles précieux qui paraient leur palais et ceux qu'ils y faisaient garder, non plus que les cabinets des parfums, les vaisseaux d'or et d'argent, tous les ouvrages exquis et les curiosités qu'on y ramassait.

Dieu défendait l'ostentation que la vanité inspire, et la folle enflure d'un cœur enivré de ses richesses; mais il voulait cependant que la Cour des rois fût éclatante et magnifique, pour imprimer aux peuples un certain respect." BOSSUET. 1660. II. t.I. Livre X. p. 452-453.

Unas ideas relativamente parecidas son las expuestas por Saavedra Fajardo: "le suntuoso también de los palacios y su adorno, la nobleza y lucimiento de la familia, las guardias de naciones confidentes, el lustre y grandeza de la Corte y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad... Pero no han de ser impuestos por ligereza o la lisonja,

sino por el aplauso universal, fundado en la virtud..."  
(SAAVEDRA, 1640. Empresa 21).

- (57) "Lorsqu'il soutient sa gloire, il soutient en même temps le bien public; car la gloire du prince est l'ornement et le soutien de tout l'Etat" BOSSUET. 1675.
- (58) BOSSUET. 1675.
- (59) BOSSUET, 1860, III, t.I. p.283.
- (60) vid. Supra. Las mismas críticas en época de Fernando VI en RELACION;1981, p.46.
- (61) "Un jeune homme -le dice Mentor a Télémaque- qui aime a se parer vainement comme une femme est indigne de la sagesse et de la gloire: la gloire n'est pas due qu'a un coeur qui sait souffrir la peine et fouter aux pieds les plaisirs."  
Télémaque répondit en soupirant: "Que les dieux me fassent périr, plutôt que de souffrir que la mollesse et la volupté s'emparent de mon coeur! Non, non; le fils d'Ulysse ne sera jamais vaincu par les charmes d'une vie efféminée... Le naufrage et la mort sont moins funestes que les plaisirs qu'attaquent la vertu" FENELON. Livre I p. 39.
- (62) FENELON. Livre VIII. p.208.
- (63) "Personne ne souhaitera jamais plus que moi que nous goûtiez des plaisirs, mais des plaisirs qui ne nous passionnent ni ne vous amollissent point... Je vous souhaite des plaisirs doux et modérés, qui ne vous ôtent point la raison, et qui ne vous rendent jamais semblable a une bête en fureur... La sagesse, n'a rien d'austère ni d'affecté: c'est elle qui donne les vrais plaisirs; elle seule les sait assaisonner pour les rendre purs et durables; elle sait mêler les jeux et les ris avec les occupations graves et sérieuses; elle prépare le plaisir par le travail, et elle délasse du travail par le plaisir. FENELON Livre VII. p.185.
- (64) FENELON Livre VII. p.189-190.
- (65) "vous ne songiez au dedans de votre nouvelle ville qu'a y faire des ouvrages magnifiques... Vous avez épuisé vos richesses; vous n'avez songé ni à augmenter votre peuple, ni cultiver les terres fertiles de cette côte. Ne fallait-il pas regarder ces deux choses comme les deux fondements

de votre puissance; avoir beaucoup de bons hommes, et de terres bien cultivées pour les nourrir?... Une vaine ambition vous a poussé jusqu'au bord du précipice. A force du vouloir paraître grand, vous avez pensé ruiner votre véritable grandeur. Hâtez-vous de réparer ces fautes suspendez tous vos grands ouvrages; renoncez à ce faste qui ruinerait votre nouvelle ville; laissez en paix respirer vos peuples" FENELON, livre X. p.248-249.

- (66) FENELON. Livre XI. p. 296. véase también SAAVEDRA. 1640. Empresa CI: "Pero no conviene obligar al pueblo a demostraciones de luto costosas, para que no le sea pesada tributo la muerte de su príncipe."
- (67) FENELON. livre X. p.249.
- (68) FENELON livre XI. p.296.
- (69) ver nota 16.
- (70) "Télémaque regardait avec admiration cette ville naissante, semblable à une jeune plante qui, ayant été nourrie par la douce rosée de la nuit, sent, dès le matin, les rayons du soleil qui viennent l'embellir; elle croît, elle ouvre ses tendres boutons, elle étend ses feuilles vertes, elle épanouit ses fleurs odoriférantes avec mille couleurs nouvelles; à chaque moment qu'on la voit, on y trouve un nouvel éclat. Ainsi fleurissait la nouvelle ville d'Idoménée sur le rivage de la mer; chaque jour, chaque heure elle croissait avec magnificence, et elle montrait de loin aux étrangers qui étaient sur mer de nouveaux ornements d'architecture qui s'élevaient jusqu'au ciel. Toute la côte retentissait des cris des ouvriers et des coups de marteau: les pierres étaient suspendues en l'air par des grues avec cordes..." FENELON. livre VIII. p. 205-206. Lo mismo sucede cuando visitan Crete: "De tous côtés nous remarquons des villages bien bâtis, des bourgs qui égalaient des villes, et des villes superbes" FENELON. livre V. p. 117.
- (71) "On mit hier, avec pompe, mes cendres (les de Nabophezan, bey de Babilonia) dans une urne d'or; on pleura; on s'arracha les cheveux; on fit semblant de vouloir se jeter dans les flammes de mon bûcher pour mourir avec moi: on va encore gémir au pied du superbe tombeau où l'on a mis mes cendres; mais personne ne me regrette; ma mémoire est en horreur..." FENELON livre XIV p. 369.  
Estas ideas se convierten en fundamentales en la ss

gundamited del XVIII cuando cambia el concepto de "arquitectura sagrada". En una de los panegíricos que se dedican a Fernando VI en sus exequias se dice que, "inmortalizando su Piedad en esse sumptuoso edificio el Hospital General que se erige á la Misericordia, y conservará su Nombre lleno de bendición, mejor que las Pyramides, que los Reyes de Memphis elevaron a su ambición". EXEQUIAS, 1760, I. p. 48.

- (72) "Il bannit tous les ornements d'or et d'argent, et il dit à Idoménée: "Je ne connais qu'un seul moyen pour rendre votre peuple modeste dans sa dépense, c'est que vous lui en donniez vous-même l'exemple. Il est nécessaire que vous ayez une certaine majesté dans votre extérieur; mais votre autorité sera assez marquée par vos gardes et par les principaux officiers qui vous environnent. Contentez-vous d'un habit de laine très fine, teinte en pourpre; que les principaux de l'Etat, après vous, soient vêtus de la même laine, et que toute la différence ne consiste que dans le couleur... sans avoir besoin ni d'or, ni d'argent, ni de pierreries". FENELON. livre X. p.260-261.
- (73) FENELON. livre V. p. 118 y livre X p. 248.
- (74) FENELON, livre X p. 249.
- (75) "Il ne permit aussi que pour les temples les grands ornements d'architecture, tels que les colonnes, les frontons, les portiques; il donna des modèles d'une architecture simple et gracieuse pour faire, dans un médiocre espace, une maison gaie et commode pour une famille nombreuse; en sorte qu'elle fut tournée à un aspect sain, que les logements en fussent dégagés les uns des autres, que l'ordre et la propreté s'y conservassent facilement, et que l'entretien fût de peu de dépense... Mais il défendit très sévèrement la multitude superflue et la magnificence des logements. Ces divers modèles de maisons, suivant la grandeur des familles, servirent à embellir à peu de frais une partie de la ville, et à la rendre régulière; au lieu que l'autre partie, déjà achevée suivant le caprice et le faste des particuliers, avait, malgré sa magnificence, une disposition moins agréable et moins commode". FENELON. livre X. p. 263.
- (76) FENELON livre X p. 261 y 264.
- (77) FENELON livre X. p. 262-262

- (78) FENELON. Livre X. p. 264.
- (79) Para estos dos proyectos me remito al documentadísimo estudio de BOTTINEAU, p. 258-280 y BOTTINEAU 1958.
- (80) citada por REAU, 1933. p. 361 y por BOTTINEAU, p. 264. Para RIPA (1627, p. 405) la Magnificencia "terrà la sinistra mano sopra di un'ornato, in mezo al quale vi dipinta una pianta di sontuosa fabrica", y así aparece representada en los jardines de La Granja, junto a la gran cascada; para la diferencia entre la magnificencia y la arquitectura, MALE, 1932, p. 405.
- (81) "Il est bien bon au roi de se priver presque du seul plaisir qui lui reste pour éviter la dépense qu'entraîne avec soi les batiments..." Carta de la princesa de los Ursinos a Mme de Maintenon, fechada en Madrid a 12 de diciembre de 1706. GEFFROY, p. 270.
- (82) "Je vis hier au soir le dessein du Retiro; il est parfaitement beau: c'est sans exagération que je donnerais de mon sang pour vous en assurer le séjour, et que vous puissiez voir tous les plans que M. de Cotte y a faits à plaisir" BOSSANGE, t. I. p. 208.
- (83) Para todo lo relativo a los proyectos del Buen Retiro me remito al documentadísimo estudio que de ellos hace BOTTINEAU, 1958 y BOTTINEAU, p. 259 y ss.
- (84) Carta de Robert de Cotte a Orry del 12 de febrero de 1715. Publicada por REAU, 1933, p. 361. vease también la nota 86.
- (85) "J'ai fait voir a Sa Majesté tous les différents projets avant de les faire partir pour recevoir de ce grand Roy ses avis et de ses conseils; personne n'en peut donner de meilleurs. Je dois ce témoignage à son bon goût et à ses justes décisions. Il les a examinés avec plaisir. J'ai reçu de ses bontés ordinaires de l'applaudissement. Je ne sais pas même s'il ne regrette pas de n'avoir pas commencé sur une idée aussi grande". Ibidem. También a fines de 1712 se habían enviado a Luis XIV, esta vez desde Madrid, los proyectos de Carlier para los jardines del Retiro despues de haber sido aprobados por Felipe V para recibir la sanción definitiva: "Elles L.M.C. serant ce-

pendant bien aisés auparavant que de les faire mettre à exécution que M. Le Duc d'Antin les fasse voir au Roy dont elles ont une grande opinion du gout" (publ. par DUSSIEUX, 1856, p.CXL.)

- (86) "Il faut éviter de faire une petite place pour l'entrée d'un palais Royal, tout ce qui se doit présenter doit estre grand et spatieux, et dans belle proportion... Le propose par mon dessein un grand degrez au milieu du fond de cette Cour pour monter à decouvert par trois cotés dont les marches seront longues et douces avec des perrons pour arriver au plein pied du casson qui doit estre le rez de chausée des appartemens de leurs Majestez et par la vous évitez l'étage qu'est trop bas...; outre que cet escalier forme une decoration, cela évite les inconvénients d'un petit etage qui ne convient pas à un palais Royal, le rez de chausée du casson étant celui du jardin." Carta de Robert de Cotte a René Carlier fechada en Marly el 26 de enero de 1713, publicada en BOTTINEAU, p. 618.

- (87) ibidem. El 22 de febrero del mismo año Robert de Cotte escribe a Carlier diciéndole que no le ha comunicado por cual de los dos proyectos se inclinan los reyes (MARCEL 1906, nº 711) y en carta posterior sin fecha vuelve a escribirle ordenándole la construcción de la entrada por la calle de Alcalá (MARCEL, 1906, nº 713), y escribe tam bien a la Princesa de los Ursinos comunicándole que así lo ha hecho siguiendo sus deseos (MARCEL, 1906, nº 714)

- (88) El Diccionario de autoridades no recoge ninguna acepción que corresponda al concepto del jardín francés. Por jardín entiende "Buerto de recreación, compuesto de diversas flores y hierbas olorosas, ordenado regularmente en varios quadros, y en ellos lazos y labores, formadas de la misma hierba", con ello retoma básicamente la definición dada por Covarrubias. Y en la voz parque se lee: "Bosque cerrado. Tómase frecuentemente por el que está cerca d los Palacios y Casas Reales". Es interesante el constatar como cuando ya se ha introducido de hecho la arquitectura del jardín francés la lengua aún no admite el concepto. El Diccionario de TERREROS sigue sin admitirlo en 1788, y básicamente repite el significado de ambas voces.

- (89) "...et suivant la ligne circulaire et à la teste du jardin j'ay formé un cloistre de maronniers pour donner du couvert dans les promenades. Vous trouverez par mon projet plus de bois à droite et à gauche que vous n'en avés marquées, d'allées percées, de places et de bosquets, ayant profités du terrain autant que j'ay pu pour rendre les promenades agréables, l'exécution et le terrain vous donnera occasion de découvrir des avantages que je ne peut pas prévoir..." Carta de Robert de Cotte a René Carlier cit. en nota 86. En la memoria explicativa que acompaña a sus segundos proyectos para el Buen Retiro vuelve a insistir sobre este asunto: "j'ay mis quatre rangs d'arbres entre les d. pavillons pour que ceux qui ont à faire aux Ministres puissent se promener à couvert des incommoditez du soleil". COTTE, 1714.

El Diccionario de autoridades no recoge las voces paseo y pasear, que tampoco existen ni en COVARRUBIAS 1611, ni en OUDIN, 1675- sin embargo el de TERREROS da veintitres acepciones diferentes de estas voces, entre las cuales hay una dedicada explícitamente al "Paseo de árboles".

- (90) SARMIENTO 1750.

- (90a) Escribe Tessé: "L'usage de cette petite Cour, Sire, est de promener à pied sur les deux heures. Je me suis donc trouvé à la promenade ou j'ay suivi leurs Majestés." (Carta de 13 de febrero de 1725, parcialmente reproducida por BOTTINEAU, p. 435 nº 194.

- (91) MARCEL, 1906, nº 712.

- (92) MARCEL, 1906, nº 713.

- (93) MARCEL, 1906, nº 714.

- (94) TREMOILLE, 1902, vol. VI, p.5.

- (95) MARCEL, 1906, nº 725.

- (96) escribiría el ministro al arquitecto: "Souvenéz vous que vous devez former une place sur la rue d'Alcala mesmo, qui serve à former l'entrée de la ville, et qu'à vostre Palais par ses Cours et avant Cours" MARCEL, 1906, nº 723 y citada por BOTTINEAU p. 263.

- (97) "Vous me demandés si L.M.C. logerant au rez de chaussée ou dans l'étage au dessus, je vous laisse à en juger en vous observant que l'usage en Espagne est de loger en été dans le rez-de-chaussée pour y trouver du frais, et en hyver dans les estages au dessus... En plus il seroit à propos que le palais malgré son nom servit l'hiver et l'été..." Ibidem.
- (98) ver notas 80 y 84.
- (99) "J'ay préféré un attique à des combles brisés qui ont leurs incommoditez par les chaleurs et dans l'hyver, joint à cela qu'il faut qu'ils soient couverts d'ardoises avec des ornemens de plomb qui sont sujets à des grans inconveniens, d'ailleurs ils ne sont point d'usage dans les pays chauds et auroient rendu l'edifice trop bas" COTTE, 1714.
- (100) "...composé chacun d'une grande salle des gardes, sept grandes pièces de suite servant de salles et d'antichambres pour y arriver aux chambres de L.M.C., ... y ayant observé les enfilades, la regularité, et tout ce que l'art peut donner de correction..." COTTE, 1714. La principal reforma proyectada en el Alcazar consistía precisamente en la creación de esta enfilada de salones.
- (101) "Nada nos confiere tan alto honor como la invención del arte de distribuir los aposentos. Antes de nosotros, sólo se consideraba el exterior y su magnificencia; los interiores eran totalmente incómodos. Había salones de techos altísimos y espaciosas salas de recepción, que servían más como elemento de publicidad para su dueño que para la comodidad particular. La agradable distribución que hoy admiramos en los nuevos hoteles, el ingenioso planeo de los cuartos, las escaleras situadas de manera conveniente...; todos esos artilugios que aligeran el trabajo de los sirvientes y convierten nuestras casas en moradas deliciosas, son invención de la época actual". PIERRE PATTE, cit. por TAYLOR, 1960, p. 364.
- (102) ver nota 96.
- (103) "En cuanto a Alberoni no es posible comprender su rápido encumbramiento sin tener en cuenta el papel que los ita-



lianos jugaron en la administración y la política española a partir de 1710, cuando Felipe V, distante de los grandes por considerarles ineficaces en las tareas de la administración y defensa militar de los territorios cuyo gobierno tuvieron encomendado durante la guerra, y disgustado también por la actuación de los personajes franceses que tanta influencia ejercieron en los primeros lustros de su reinado, fue colocando -junto con no pocos flamencos- a italianos en puestos importantes de la Administración por sugerencia... de... María Luisa de Saboya. Tratóse de gentes que congeniaban bien con sus súbditos ibéricos por similitud de temperamento y por tradiciones comunes, y que además ofrecían la ventaja, para un rey que quería ser independiente, de no tener un Versalles detrás... El segundo matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio no fue cauda, sino efecto, de la tendencia italianizante de su política... (pues) no pocos de tales italianos habían nacido súbditos del Rey católico y se encontraban avezados, ellos o sus progenitores, a tratar asuntos de su monarquía..." DIEZ DEL CORRAL 1976, p. 383 y 384.

- (104) ver BOTTINEAU p. 400 y ss.
- (105) Según BREÑOSA (p. 14) esa es la fecha del documento de la compra. LLAGUNO (1829, t.IV, p. 112) remonta la compra al año 1718 y el inicio de las obras de la capilla, de parte del edificio, de las dos torres de poniente y de la casa de las Damas a 1719; KUBLER (1957, p.200) recoge la fecha de 1719 como la de los proyectos, aunque no como inicio de las obras.
- (106) A esta primera compra siguieron las del terreno circundante en 1723 y 1733.
- (107) Para la historia de la construcción nos remitimos al documentado y exhaustivo estudio de BOTTINEAU, p. 374-382 y 400-415; SCHURET, 1924, p. 333 y ss; y KUBLER, 1937 p. 200 y ss.
- (108) Para LLAGUNO gran parte del fracaso de la Granja consistió precisamente en haber querido mantener lo existente, "sin demoler cosa alguna de lo antiguo: idea de que proviene la irregularidad de aquel palacio y el ser un conjunto de añadiduras (1829, t. IV, p.112).

- (109) vease CHUECA. 1968 I y CHUECA 1968 II.
- (110) Para LLAGUNO (1829, IV, p. 112) la capilla "prescindiendo de su incómoda situación no merece comentario alguno"
- (111) BOTTINEAU (p. 375) ha señalado la proximidad, que difícilmente puede ser casual, entre la fecha de la compra del lugar, 28 de Marzo de 1720, y la del voto de abdicación, que tuvo lugar el 27 de julio del mismo año,
- (112) "El palacio y los alrededores de Versailles se agrupan en rededor de la cámara regia, y la iglesia de corte está a un costado, junto al palacio o propiamente dicho; por el contrario, el punto central en San Ildefonso lo forman la colegiate, que domina el conjunto, y el antiguo patio de la hospedería, estando las habitaciones dispuestas en las alas de la edificación. El dormitorio característico de la vida de corte francesa se halla solamente en las habitaciones de la reina Isabel", SCHUBERT, 1924, p.337.
- (113) PASCOLI, 1736, II p. 399 y ss; CEAN, 1800, IV p. 129 y ss.; RIUS, 1935.
- (115) ALVAREZ QUINDOS, 1804; SCHUBERT, 1924; TORMO, 1929; KUBLER, 1957- BOTTINEAU
- (116) PONZ 17 , t.X., Carta VII.
- (117) CHUECA, 1968. II, p.232 y 233.
- (118) Paris 1767.
- (119) CERVERA, 1947; CHUECA, 1968 II, p. 234.
- (120) ver ALVAREZ QUINDOS, 1804, y LOPEZ MATA, 1869.
- (121) ALVAREZ QUINDOS, 1804, p. 234.
- (122) ALVAREZ BAENA, 1789.
- (123) PONZ 17 t.X. da la fecha de finales de 1723 para su puesta en funcionamiento, pero las investigaciones de BOTTINEAU sobre la correspondencia de Isabel Farnesio permiten adelantar en un año la fecha proporcionada por PONZ.

(124) SAINT SIMON

(125) "Il est certain que de cette situation sauvage l'art eu a tiré des effets d'eau qui ne cèdent en rien a ce qu'il y a des plus beau dans nos jardins de Versailles et de Marly. Le goût n'y est pas de même, mais l'abondance des eaux pures et l'élévation des jets d'eau qui vient des sources de la montagne, surprennent tous ceux qui n'ont point esté en France". Carta del Mariscal Tessé del 23 de febrero de 1725. Citada por BOTTINEAU, p.435.

(126) PIGAMOL DE LA FORCE, 1764, t.II; MARIE, 1947; GANAY, 1962; PACCIANI,

(127) Apolo como pastor es conocido por CARTARI, 1647, p.40, y entre muchos otros está recogido en LEON HEBREO, 1947 y en PEREZ DE MOYA, 1928, t.I, p. 202.

(128) FENELON. livre II. p.65-66.

(129) ibidem, p.66.

(130) Cuando los Cretenses ofrecen la corona a Telémaco, Mentor y Haznël estos la rechazan en los siguientes términos: "Il dit qu'il préférerait les douceurs d'une vie privée a l'éclat de la royauté; que les meilleurs rois étaient malheureux en ce qu'ils ne faisaient presque jamais les biens qu'ils voulaient faire, et qu'ils faisaient souvent, par la surprise des flatteurs, les maux qu'ils ne voulaient pas. Il ajouta que si la servitude est misérable, la royauté ne l'est moins, puisqu'elle est une servitude déguisée. Quand on est roi, disait-il, on dépend de tous ceux dont on a besoin pour se faire obéir. Heureux celui qui n'est point obligé de commander! Nous ne devons qu'à notre seule patrie, quand elle nous confie l'autorité, le sacrifice de notre liberté pour travailler au bien public... Celui qui désire la royauté ne la connaît pas; et comment en remplira-t-il les devoirs, ne les connaissent point! Il la cherche pour lui; et vous devez désirer un homme qui ne l'accepte que pour amour de vous... de sais combien il est grand de travailler à les rendre ( a los hombres) bons et heureux; mais ce travail est rempli de peines et de dangers. L'éclat qui y est attaché est faux, et ne peut éblouir que des âmes vaines.

La vie est courte; ñes grandeurs imitent plus les passions qu'elles ne peuvent les contenter; c'est pour apprendre à me passer de ce faux biens, et non pas pour y parvenir, que je suis venu de si loin. Adieu. Je ne songe qu'à retourner dans une vie paisible et retirée, où la sagesse haurrise mon coeur et où les espèrances qu'on tire de la vertu pour une autre meilleure vie après la mort me consolent dans les chagrins de la vieillesse... Si j'aveis quelque chose à souhaiter, ce ne serait pas d'être roi" (FENELON, livre V. p. 137 y 138). Y cuando Telémaco sale de su visita a los infiernos se hace parecidas reflexiones: "Il était effrayé de voir combien les rois étaient plus rigoureusement tourmentés que les autres coupables. Quoil disait-il, tant de devoirs, tant de périls, tant de pièges, tant de difficultés de connaître la vérité pour se défendre contre les autres et contre soi-même; enfin, tant de tourments horribles dans les Enfers, après avoir été si agité, si envié, si traversé dans une vie courte! O insensé celui qui cherche à regner! Heureux celui qui se borne à une condition privée et paisible, où la vertu lui est moins difficile" (FENELON, livre XIV, p.379)

(131) Este era un tópico muy extendido, vease por ejemplo GRACIAN, 1975.

(132) ver infra y BONET 1979.

(133) Los cartones para la primera fueron encargados en 1727 a Miguel Angel Monasse, quien a su muerte ocurrida en 1730 sólo había compuesto uno, el primero de la serie representando la llegada de Telémaco y Mentor a la isla de Calipso. Sobre este cartón se realizaron en la Real Fábrica de Santa Bárbara dos tapices; el tejedor fue Antonio Lainger, procedente de los Gobelinos, pero su muerte ocurrió antes que terminara el segundo, que fue rematado por Francisco Van der Goten. Parece que se encargó a Procaccini completar la serie, pero no hay pruebas documentales definitivas sobre estos autores de los que no se ha conservado ninguno. La segunda serie, que consta de nueve tapices, tejidos en colaboración por Daniel y Urbano Leyniers, por lo que su fecha hay que establecerla dentro del tiempo en que tal colaboración existió, por tanto entre 1729 y 1745 y con gran probabilidad entre 1730 y 1733. Los cartones son obra del pintor bruselés Van Orley aun-

que Tormo y Sanchez Cantón los creyeron de Luis Granjé. Del mismo origen son otras varias series de tapices con la misma historia, y algunos idénticos a los españoles, conservadas en el Monasterio de Klosteneuburg, en el Museo Nacional de Viena y en el castillo  
TORMO, 1906; TORMO, 1919; CALVERT, 1921; JUNQUERA, 1977.

- (134) Las fuentes antiguas (SEDEÑO, 1761; PONZ, 17, t.X; y el manuscrito sin fechar, pero con letra del siglo XVIII conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. así como las inscripciones de las bases de las estatuas puestas a finales del siglo por un sobrino-nieto de Dumandré) se muestran contradictorias entre sí tanto en lo relativo a los temas de la estatua como a sus atribuciones. El estudio fundamental tanto para lo uno como para lo otro es DIGARD, 1934; BOTTINEAU gracias al inventario de 1746 desconocido por Mlle Digard ha hecho algunas puntualizaciones a su estudio en lo tocante a atribuciones; el manuscrito 2197 de la biblioteca nacional, señala algunas discrepancias que anotamos a continuación tomando como punto de referencia los números del Catálogo de Digard (p. 263 y ss.), el nº 93, Neptuno en su carro, lo atribuye a Fremin; los nº 103 y 104, dos dragones marinos, a Renato Fermin (sic); los nº 105 a 113, todas las figuras correspondientes a la plazuela de Andrómeda, también se los atribuye a Fremin; los dos vasos, nº 114 y 115, a Tieri (sic); las cuatro ninfas, nº 140 a 143, de la cuarta glorieta de la Gran Avenida, lo hace a Santiago Buso.
- (135) libro IV, 712-735.
- (136) DIGARD, 1934, p. 85; BOTTINEAU, p. 430, nota 171.
- (137) "...la virtud Invenzible, que le acompaña con una rama de oliva, símbolo de la paz, y esta descansa sobre su escudo, después de haver destruido la embidia, y la discordia, el amor del arte la presenta una corona de laurel sometiéndose a su protección, y el amor de la Victoria, que no abandona a Apolo, tiene su carcaj pronto a darle flechas para destruir los monstruos, todo puesto en una peña..."
- (138) Donna coperta di bella armatura, nella destra mano terra

l'hasta, & nel braccio sinistro lo serdo, dentro al quale sarà dipinto un'Elce, per cimiero portarè una pianta d'alloto minacciata, mà non percossa dal fulmine, con un motto che dice: Nec sorte, nec fato. La virtù come guerriera, che di continuo col vitio suo inimico combatte, si dipinge armata, & col fulmine, il quale, come racconta Plinio, non può con tutta la sua violenza offendere il lauro, come la virtù non può esser offesa da qual si voglia accidente disordinato. L'elce, che è dipinto dentro allo scudo... si assomiglia alla virtù, la quale nelle tribulationi, & ne travagli principalmente si  
RIPA, 1624 p.722

(139) LE BRUN p. 41.

(139 a) "Sa peinture est celle d'une Pallas, ayant un heaume sus la teste, une lance en la main droite, & en la gauche un Bouclier, où se lisent ces paroles, Nec sorte, nec fato. Ce qui ne signifie autre chose, sinon que la vertu tousiours victorieuse & triomphante, ne relève aucunement de l'empire du destin. BAUDOIN, 1644. Seconde partie p. 84, por Baudoin quien asimila en una sola personificación ambas figuras.

(140) DESCRIPCION.

(140 a) Una combinación parecida se había producido en las decoraciones de la entrada de Felipe V en Madrid en 1700 cuyos arcos dan una visión fundamentalmente militar del rey pero incluyen también un Monte Parnaso

(141) Por inspiración de Mansart se había concebido para decorar el Bois Satory un gran Palacio de las Artes, gigantesco Monte Parnaso.

(142) "representa la destrucción de los moros quando los Españoles les obligaron a retirarse de sus Reynos". B.N. Ms. 2197.

(143) "Si rappresenta chi tenghi con la destra mano il tempio, per dinotare, ch'in lei al presente ci è la perfetta, & verissima Religione, & superiore a tutte l'altre" RIPA. 1625 p. 438. Aquí el templo lo lleva no en la mano, sino en el escudo que sujeta con su derecha

- (144) B.N. Ms. 2197.
- (145) Podemos encontrar una utilización de este mito en un ambiente muy semejante, por ejemplo, en el pilar de Carlos V en la Alhambra de Granada.
- ((146) Libro I v. 560: "tu ducibus laetis aderis, cum laeta triumphum vox canet et visent longas Capitolia pompas".
- (147) Fernando CHECA se ha ocupado extensamente de la aparición de este episodio de la mitología en el entorno de Carlos V.
- (148) "De los árboles le aplican el laurel, por ser caliente y aromático y siempre verde, y porque se coronan con él los sabios poetas y los emperadores cuando triunfan, los cuales todos están sujetos al Sol, que es dios de la sabiduría y causa de las exaltaciones de los imperios y de las victorias" (1947, p. 132)
- (149) "Perche dunque il lauro fù con proprio di Apollo, ne furono poscia coronati, Poeta à lui tanto raccomandati, & gli Imperatori perimenti lo portavano, forse perche dicono, che questo arbore non è tocco mai della saeta del Cielo. (1647, p.35).
- (150) quien explicando la "Sublimita della Gloria" dice: "ponemo in una mano la corona d'alloro, e l'hasta dall'altra, perche tali cose; s'applicano tanto a quelli sublimi spiriti, che acquistano gloria per l'armi, quanto a puelli, che l'acquistano per le lettere: atteso che con corone di lauro s'incoronavano li virtuosi poeti, e li valorosi Capitani" (1625, p. 655)
- (151) Veaase por ejemplo el grabado de CARTARI, 1647, p.30.
- (152) Apolo presidiendo las musas, con la lira y el arco, es además de alegoría de la sabiduría, alegoría solar: "Et è dato il luoco di mezzo ad Apollo non solamente, quivi, ma nell'universo ancora, & perche egli diffonde per tutto la virtu sua; onde fù chiamato core di Cielo,

& per mostrare, ch'egli haveva potera quivi, & in terra ancóra, & fino in inferno. Gli antichi gli posero in mano la Lira, intendendo per questa la celeste armonia; lo sardo à lato, che representava il nostro hemisphero fatto in circolo, & rotondo come lo sardo; & gli diedero stralli, liguali, perche penetrano con gran forza; quando sono scossi dall'arco mostrano, che i suoi raggi penetrano con la sua virtù fino nelle viscere della terra, subito che è la piu bassa parte del mondo... Da che pressero occasione; Poeti di fingere, che Apollo havesse ucciso con suoi stralli il gran serpente Pithone, nato della terra, subito che furono cessate le acque del diluvio: perche Pithone altro no vuol dire, che putredine, la quale sovente nasce della terra per la troppa humidità, & sarebbe di grandissimi mali, se non fosse consumata da i caldi raggi del Sole, che sono gli acuti stralli di Apollo" (CARTARI, 1647, p.30)

- (153) Si bien es evidente que la filosofía Secreta no pudo ejercer ninguna influencia sobre los escultores de La Granja no deja de ser interesante lo que escribe al respecto, pues su obra lejos de ser un producto original recoge las opiniones más en boga de la cultura mitológica de su tiempo tomándolas de diversas fuentes, aunque fundamentalmente sea Cartari, su principal inspirador. La interpretación que da de Eolo es ésta: "Poe Eolo entienden la razón por los vientos, los deseos sensuales del hombre. Decir que Iupiter dió los vientos en poder de Eolo para que él fuese rey dellos, esto denota que Dios, que es sobre todas las cosas, aunque hizo los deseos nuestros pasionales (según la naturaleza), no quiso que fuesen libres, para que según ellos hubiésemos de obrar; mas hizo que estuviesen sujetos a la razón, por la cual quiso que fuesen regidos, y hizo a la razón tan poderosa, que los pudiese mandar y gobernar. Dice que los encerró en una cueva honda y oscura. Esta cueva derrota nuestros cuerpos, en donde están nuestros deseos y apetitos y dél se levantan... Dice ser esta cueva honda y oscura, porque lo de dentro de nuestro cuerpo no es conocido, y mucho menos los deseos y secretos... Dice que sobre esta cueva está puesta la grandeza de la tierra de un monte. Esto significa la fuerza y poder que tiene la razón sobre los deseos, y la dificultad o imposibilidad que los deseos tienen para salir de ordenanza de la razón, si ella no



se rinde y diere lugar; ...El cetro que tiene en las manos significa la fuerza y poder natural que tiene la razón sobre los malos deseos; y porque este poder usa el entendimiento sobre los deseos, dice que tiene el cielo en la mano (PEREZ DE MOYA, 1928, t.I, p.285-286). Véase tb. RIPA 1625, p. 700.

- (154) versos 131-135.
- (155) DIGARD, 1934, p.87 y ss.
- (156) RIPA, 1625, p.722.
- (157) ibidem, p.
- (158) ibidem p.729, de las distintas personificaciones que da Ripa le podría convenir o la "Vittoria degli antichi" o la "vittoria nella medaglia di Ottavio".
- (159) en todas las descripciones y que se recoge por DIGARD y GOTTINEAU.
- (160) RIPA 1625, p.28.
- (161) ibidem.
- (162) Explica así el Marqués de San Felipe: "dando por motivo que, habiendo el Rey considerado del algunos años a esta parte la nada de las cosas mundanas y los padecidos trabajos, queriéndose retirar a pensar sólo en su salvación..." (BACALLAK, 1951, p.351)
- (163) FULGENCIO, 1742, p.715.
- (164) Bellori también acepta esta interpretación al comentar los frescos de la galería de Psique de Rafael (BELLORI, 1695 p.77)
- (165) BELANDO.
- (166) PIGANOL DE LA FORCE, 1764, t.II p.92.  
PANOFKY (1970, p.36) ya señaló aquel error y precisó cual debía ser su verdadera interpretación.
- 167) FRANCASTEL, 1930
- (168) PIGANOL DE LA FORCE, 1764, t.II, p.277 y 286.

- (169) *ibidem*. t.II, p.274.
- (170) DIGARD, 1934.
- (171) LE BRUN.
- (172) libro VI, w. 313-382; libro IV, v.v. 712-735; libro I, v.v. 525-568 y libro III, v.v. 166-200.
- (173) Canto I, v.v. 131 a 135; Canto V, v.v. 815 a 826; Canto IV, v.v. 173-188; ver DIGARD, 1934.
- (174) BAUDOIN, 1636. Sobre la influencia de Ripa en Francia vease MALE, 1929 y FRANCASTEL, 1930, p. 109 y ss. Por otra parte el libro de Ripa está citado en el Poema de Dufresnoy sobre la pintura entre los libros que deben en encontrarse en la biblioteca de un artista; también lo recomienda Roger de Rives en "Remarque sur l'art de peinture de Dufresnoy".
- (175) "Esta decoración sería inseparable del conjunto de Versalles donde se encuentran animales desde los primeros trabajos... es la Naturaleza entera llamada a servir de marco al Palacio de un gran rey, la de todos los tiempos, pues la fábula misma proporciona todas sus formas y las de todas las partes de la tierra. Hay que señalar que en la Ménagerie se acumulaban especímenes de las especies más raras... La Ménagerie fue la causa de la creación del L'berinto, siendo la publicación de las fábulas de La Fontaine y la moda posterior por los apólogos esópicos quienes suministraron las formas a los escultores... ¿Hay que pensar que las ideas de los filósofos, y especialmente las de Descartes, no fueron extrañas a esta atención por los animales, nuestros hermanos inferiores?" FRANCASTEL, 1930, p.173-175.
- (176) Pues siendo la Poesía, según Platón, expresión de las cosas divinas, la representación de sus cuatro formas esenciales entra necesariamente en un programa universal como es el de Versalles. FRANCASTEL 1930, p.121.
- (177) Teyssedre, 1967, p.199, quien comentando este proyecto añade otras dos pretensiones en el ánimo de Le Brun que resumen las grandes pretensiones de todo el arte genera-

do en Francia en época de Luis XIV: "exalter la dignité des artistes, qui en charmant les yeux et instruisant les âmes assument l'entière mission des poètes, "delectare et prodesse"; rivaliser avec les plus grands maîtres, avec les Grecs anciens, en emportant à leurs mythes les attributs et Symboles, à leur goût les modèles idéaux qui leur donneront forme sensible, avec les Italiens modernes, en renouvelant par quatre Représentations la provenue du Bernin, l'équilibre harmonieux d'un groupe contrasté".

(178) FELIBIEN, 1672, cit. por TEYSSÈRE, 1967, p.137.

(179) Como señalaba Felibien en su descripción de Versalles: "Il est bon de remarquer d'abord que comme le Soleil est la devise du Roi et que les poètes confondent le soleil et Apollon, il n'y a rien dans cette superbe maison, qui n'ait rapport à cette divinité: aussi toutes les figures et les ornements qu'on y voit n'étant point placés au hasard, ils ont relation ou au soleil ou aux lieux particuliers où ils sont mis. C'est pourquoi, comme ces deux ailes de la grand cour sont particulièrement destinées aux offices de la Bouche, du Gobelet, de la Panneterie, de la Fruiterie et des autres offices de Sa Majesté, ceux qui ont la conduite de ces grands ouvrages ont fait représenter les Quatre Elements sur le haut des portiques de ces deux ailes, puisqu'à l'envie l'un de l'autre, ils fournissent ces offices de tout ce qu'ils ont de plus exquis pour la nourriture des hommes" FELIBIEN, 1672, cit. por FRANCASTEL, 1930. Sobre la relación perfecta entre adornos de las fachadas, adornos del jardín y destino de las construcciones véase FRANCASTEL, 1930, y SOUCHAL, 1972

(180) A.G.P. S. II d. 11.

(181) En Versalles el jardín correspondiente al primer encargo se organizaba según dos ejes, uno, el eje Norte-Sur, decorativo en el que se sucedían la Pirámide, la Cascada, el Estanque de las Coronas, la Avenida de Agua y el Dragón, y otro, el eje Este-Oeste, en el que se desarrollaba el mito solar en tres episodios distintos: la Gruta, el estanque de Latona y el Carro Sol.

(182) BLOND, 1722 p.92.

- (183) El manuscrito de la Biblioteca Nacional habla explícitamente de la concha como "Carro triunfal". El triunfo de Neptuno y Anfitrite ocupaba un lugar importante en el jardín de Marly. PIGANJOL DE LA FORCE, 1764 t.II p.274.
- (184) "Sera par l'enfance et les coquilles, mais tout de même, le nouveau décor de Versailles, où l'empreinte de Mansart s'affirme avec une rapidité singulière au détriment de celle de L. Brun, sera tout enjoué et spirituel, débordant de la vie de l'enfance pleinement divinisée parce qu'elle est le symbole de l'immortelle jeunesse" FRANCASTEL, 1930, p.212.
- (185) Luis XIV en carta fechada en Fontainebleau el 10.IX.1699.
- (186) Lo mismo sucederá en el jardín del Parterre de Aranjuez, formado en 1746 y dirigido por Esteban Boutelou: en los cuatro estanques de que consta aparece el Tajo de una corte de nereidas y dragones, obra de S. Dumandré; ALVAREZ QUINDOS, 1804, p.295.
- (187) "(el jardín de placer) aura les fontaines envidriées, les canaux et ruisseaux en jolivez, les grottes et lieux souterrains, les vollières, les galleries ornées de peinture et sculpture, l'orengerie, les allées et promenoirs mieux apencez, couverts ou decouverts, les polouses et préaux pour jeux de ballon et exercices de la personne, les longs jeux de palmail, les bosquets, les autres corps de relief, bien disposez à environ des parterres ou entremessez ainsi qu'il conviendra" BOYCEAU, 1638, cap. XIV "Du Jardin du Plaisir"
- (188) D'ARGENVILLE, 1704
- (189) FRANCASTEL, 1930, p.9 y 10.
- (190) BLOND, 1722, p.92 y 93.
- (191) BLOND, 1722, p.93.
- (192) BOYCEAU, 1638, cap. XIV.
- (193) Les fontaines font après les plants, le principal ornement des Jardins; cessent elles qui les animent par leurs

murmures et qui causent de ces beautés merveilleuses, dont les yeux peuvent à peine se rassasier. On les place dans les plus beaux endroits et les plus en vûe de tous côtés. BLOND 1722, p.91.

180

## LOS INSTRUMENTOS DE LA IMAGEN

11

POESIA, PINTURA E HISTORIA

Cuando Fray Juan Interián de Ayala escribe en su 1730 "Pictor Christianus Eruditus" todavía se pueden encontrar en sus páginas los últimos coletazos de un tópico que había gozado de larga vida y de gran fortuna en la teoría europea de las artes y que por aquel entonces iba a empezar a ser fuertemente contestado en los círculos más progresistas. En su libro, el fraile español afirma que

"La pintura, que ...consiste en la imitación, se compara con mucha razón a la Oratoria y a la Poesía. Porque así como la Oratoria, y Poesía nos ponen las cosas delante de nuestros ojos, así la pintura nos las representa, y pone también delante de la vista: Conviene, pues, mucho entre sí, y estaba por decir que convienen en un todo, con sola la diferencia, que lo que la Oratoria, y la Poesía hacen con palabras, lo hace la Pintura con sus coloridos. (1)

Y aunque Interián, como buen religioso, cita en apoyo de sus tesis los testimonios y la autoridad de San Juan Crisóstomo y de San Basilio Magno, el origen de esta afirmación hay que buscarlo en la Poética de Aristóteles, que, junto con unos fragmentos del Ars Poetica de Horacio y algunas afirmaciones de Plutarco (2) y otros escritores antiguos, había sido la principal base sobre las que los teóricos italianos del siglo XVI habían construido la asimilación teórica entre la pintura y la poesía como artes hermanas.(3)

En este sentido la afirmación más comprometida de Aristóteles era aquella en que señalaba que la acción humana es sujeto de imitación por parte de poetas y pintores, y que esa imitación no es una afirmación literal sino una imitación selectiva a partir de experiencias concretas (4). Pero los comentaristas aristotélicos encontraron todavía en su obra otro



punto de apoyo en el pasaje en que el Estagirita había propuesto, para hacer más fácilmente comprensible el valor relativo que tenían dentro de la tragedia la historia narrada y la construcción de los caracteres, un sencillo paralelismo con el valor que poseen para la pintura y el dibujo y el color (5).

El otro pilar fundamental sobre el que se apoyaba la teoría del *ut pictura poesis* lo proporcionaba Horacio en su *Ars Poetica* al reclamar para los pintores la misma libertad radical de invención de que gozaban los poetas (6) haciendo una comparación explícita entre un cuadro y un libro, y al pedir a los críticos una mayor flexibilidad en sus juicios sobre ciertas poesías, pues, al igual que la pintura, aquel arte podía ser susceptible también de adoptar dos estilos diferentes, uno cuidado y pulido, y otro más suelto y libre (7).

Si el paralelismo entre la poesía y la pintura no era ajeno al pensamiento del primer renacimiento, sobre todo en la importancia que tal atribución podía tener de cara a la inclusión de la pintura en el cuadro de las artes liberales, éste se va a demostrar capital en el cinquecento, cuando a las preocupaciones técnicas y científicas que habían canalizado la literatura artística del siglo XV sustituye el interés de los tratadistas por codificar en un corpus perfectamente coherente y pedagógico las conquistas experimentales que habían conseguido los pintores del siglo anterior, y sobre todo por formular una poética específica de aquel arte que estableciera su auténtica naturaleza, contenido y fines, analizándoles en términos estéticos (8); y no habiendo sobrevivido ninguna de la Antigüedad construyeron una nueva partiendo de los modelos más próximos de que podían disponer, la *Poetica* de Aristóteles y el *De Arte Poetica* de Horacio, animados por los para-

llemos que en ambos tratados se establecían entre las artes que a partir de este momento se van a considerar hermanas. En Aristóteles tendrán su origen las poéticas realistas y la concepción del arte como "lo verosímil", mientras que en Horacio buscarán sus fuentes los partidarios de la libertad de invención del arte y del artista (9).

El problema de la Liberalidad de las artes, que no se acaba de resolver completamente en el siglo XVIII (10), si que siendo una cuestión de capital importancia que invita a los tratadistas a volver de continuo sobre la cuestión del paralelo entre la pintura y la poesía, dejando su huella, ya a mediados del reinado de Felipe V, en el Museo Pictórico y Escala Optica de Antonio Acisclo Palomino:

"Disputar si la Pintura es arteliberal, y noble, es poner en cuestión la nobleza de un héroe esclavizado, descendiente de ilustres progenitores, de grandes príncipes, y valientes capitanes... Vea se su constitución; examínese su naturaleza, investiguense su origen; reconózcase su esencia...; y hallaremos que, o se ha de negar su constitución, su naturaleza, su origen, y su esencia, que es negar los principios; o se ha de conceder el dilema propuesto; pues la hallaremos hija de todas las buenas artes; ilustrada de todas las ciencias; enriquecida de todo linaje de erudición; y sostenida en los dos polos de la Filosofía y la Matemática, con que, o hemos de decir, que todas estas artes, y ciencias que la constituyen, no son nobles ni liberales; o hemos de conceder que lo es la Pintura; pues si aquellas tienen este privilegio, se le han de comunicar; y si no se le comunican, es argumento de que no le tienen; pues sería absurdo notable, que las p artes fuesen nobles, quedando innoble el compuesto (11).

Pocas novedades se encuentran ya en los argumentos de Palomino en favor de la liberalidad de la pintura, que recogen con escasas aportaciones originales los tópicos que en aquella discusión se llevaban repitiendo una y otra vez a lo largo de dos siglos, en demostraciones teóricas y en los alegatos jurídicos que se habían hecho con motivo de los pleitos del Greco, Nardí, Carducho y los pintores de Madrid, que él se había preocupado de reunir (12).

La base fundamental de su argumentación la pone en el predominio que en la pintura hay de la especulación sobre el trabajo manual o la práctica, pues si "ciencia" es "un hábito del entendimiento, adquirido por demostración" (13), arte es "una segura y recta razón de las obras factibles" (14), dependiendo el calificativo de liberal, mecánica o sordida (15) de la relación en que en cada caso se encuentren especulación y práctica, o de la ausencia total del componente intelectual en ella. La pintura es arte liberal teniendo en cuenta en qué consisten su trabajo y los instrumentos necesarios, pues su práctica se realiza

"con un pincel, cuyo delicado primor suele ser la ponderación de lo perfecto, y sutil; y con unos colores, o tintas, en cantidad tan ligera, que toda la serie de sus especies se tienen en una tablita, tan delicada, que en sólo el dedo pulgar de la mano siniestra se sustenta todo el tiempo que dura la operación, y éste se ejerce, aplicando los colores con tan suave, y mediana diligencia, como la que corresponde a la blandura del pelo, de que se componen los pinceles, y de los colores en que se untan (16),

de tal suerte que pueda establecer la comparación tradicional con la poesía : sosteniendo "que más fatiga el escribir, que

el pintar, como constará a los que hubiesen practicado uno, y otro ejercicio" (17), pues los trabajos "sórdidos" -como él los llamaría- necesarios para aquella práctica, el moler los colores y el preparar los lienzos, "que no es pintar", es tarea propia de sus criados y ayudantes, o de artesanos especializados y que no atentan contra la nobleza de aquel arte más de lo que pudieran atentar en contra de la liberalidad de la poesía o de la medicina el que para su ejercicio sea necesario que previamente se hayan preparado los medicamentos (18) o se hayan fabricado el papel y la tinta. Y resulta curioso constatar el hecho de que mientras los pintores tratan de demostrar la liberalidad de su arte por asimilación a la que consideran más noble por definición, la poesía, en esos mismos momentos los poetas están argumentando exactamente en los mismos términos que los pintores para reivindicar la nobleza de su arte, celosos incluso de la pintura por considerar que ha sido más estimada que su propio arte (18a).

Si por lo que respecta al trabajo y a los instrumentos necesarios para la práctica de la Pintura ésta no puede ser incluida entre las artes mecánicas, tampoco puede hacerse lo propio en lo tocante a sus fines, que son

"delinear historias; proponer exemplos; expresar virtudes; representar imágenes; imitar paisajes, formar retratos; para estímulo de la virtud; incentivo de la devoción; recreo del ánimo; adorno de palacios y casas de príncipes, y ejemplo a la imitación de héroes ilustres; príncipes esclarecidos, inmortalizados en la muda respiración de una tabla, a expensas de esta segunda, ingeniosa naturaleza" (19).

y para los cuales es necesaria una especulación intelectual (20)

de alto vuelo, pues la ideación de los temas adecuados es un problema arduo y difícil, para el que es necesario unir a la inteligencia y erudición un conocimiento profundo del arte (21), haciendo, cuando menos, aconsejable que el pintor fuese hombre de medianas letras, pues le resulta forzoso en su trabajo el recurso a una determinada serie de libros en busca, o en apoyo, de su inspiración (22). Pues Palomino es heredero de una larga tradición, que, arrancando de Alberti, recorre la teoría europea de las artes, según la cual no hay verdadero pintor sino el de historias (23) que inspirándose en temas literarios proporcionados por las Sagradas Escrituras, la fábula, o la historia, establece un puente de unión entre artes que se pretendían hermanas.

Palomino no solo demuestra la liberalidad de la Pintura, sino que insiste en su carácter de ciencia.

Ciencia Matemática al ser la pintura "la sección p corte de la pirámide visual" como señala recogiendo la definición de Alberti, y siendo sus componentes la Óptica y Perspectiva, "indiscutiblemente ciencias demostrativas", lo es también aquella por identidad (24). Pero también ciencia teológica

"en cuanto por medio de figuras, símbolos y jeroglíficos, representa altos y profundos misterios teológicos; y según que describe la Historia Sagrada, será en este sentido teología histórica. Y en cuanto por medio de imágenes, representa las virtudes y los vicios será teología icónica...; pues así como la teología sagrada tiene por objeto primario de su especulación a el mismo Dios; así también la pintura sagrada; mira como primario objeto de su especulación, a Dios, en cuanto imitable, a nuestro modo de concebir, investigando aquella representación más expresiva, y adecuada a su divinidad, en la corta esfera de

de una material, y limitada representación... para que por medio de estas especies visibles, y materiales, se venga en conocimiento de las cosas puramente espirituales e invisibles (25);

volviéndonos a llevar su discurso a retomar las dos cuestiones a que venimos aludiendo, pues al tener por esencia un carácter demostrativo, la altura de sus fines le hace participar del carácter de las artes liberales, según la definición que de ellas daba San Agustín y que parafrasea Palomino (26), algunas de las "propiedades accidentales", como las llama nuestro autor -la elocuencia, el ser libro abierto, historia y escritura silenciosa- nos remiten de nuevo al paralelismo entre la Pintura y la Poesía, tema este que se va a tratar también en la tercera obra teórica de esta primera mitad del siglo XVIII, el "Pincel Panegírico" de Fray Matías de Irala (27), que constituye un auténtico tratado de pintura dibujado sobre una lámina grabada, y que en sí mismo, aparte de las afirmaciones que contiene, es ya un exponente manifiesto del tópico *Ut Pictura Poesis* desde el momento en que el religioso ha acometido con el buril una empresa tradicionalmente confiada a la pluma, constituyendo su grabado en un libro abierto en el que la contemplación sucesiva de las diversas imágenes ha sustituido a la lectura de los conceptos escritos, y en los que, como en un emblema, figuras y leyendas se complementan para la cabal inteligencia del mensaje.

El "Pincel Panegírico", junto con la "Academia Simétrica Matritensis" son dos láminas del "Método Sucinto y Compendioso" en las que Irala hace su declaración de principios que sirven como de apoyatura teórica al resto de las láminas de su Método, y en la que el propone su concepción de la pin-

tura, que, como sucedía en el empeño similar de Palomino, básicamente está tomado literalmente de los Diálogos de Carducho, y en este caso no solo conceptualmente en el texto sino también iconográficamente en los grabados que acompañaban al mencionado libro.

Ya de entrada el grabado de Irala presenta una organización típica de portada: dos grandes figuras alegóricas insertas en un marco arquitectónico que flanquean un recuadro central destinado al título, en el caso del libro, y aquí a albergar el mensaje principal del conjunto. En los Diálogos de Carducho aparecen también las consabidas figuras alegóricas: la teoría y la práctica, significando los dos pilares sobre los que sustenta todo el edificio de la Pintura; pues bien, en el grabado de Irala, sobre aquellas figuras —que en esta ocasión son la Ciencia Divina y la Ciencia Humana— se encuentran por encima del arquitrabe dos angelotes con los letreros de Teórica y Práctica para definir los dos componentes esenciales de aquel arte. Tres detalles más del Pincel Panegírico nos remiten a la portada de Carducho: el angelote que sostiene el letrero de teórica añade a los atributos que da Ripa en la Intelligenza el de las dos alas en la cabeza que daba Carducho a la Teórica; el mascarón que remata la cartela del título de los Diálogos de la Pintura aparece de forma muy similar sustituyendo el del Pincel Panegírico; y, finalmente en la Cartela donde en el primero aparece el pie de Imprinta, en el segundo se encuentran las palabras finales con que se cierra la obra de Carducho.

Carducho, recogiendo la tradición cinquecentista de la distinción planteada por Lomazzo y Zuccaro (28), y la doctrina aristotélica de la imitación, establece también en su

obra una división de la pintura en dos especies, teórica y práctica (29). La pintura teórica, o *interior*, es una función intelectual que "pinta en la memoria" consiguiendo y seleccionando en la mente los datos ofrecidos por los sentidos exteriores, mientras que la práctica, o exterior, no hace más que copiar la pintura que le da la memoria". Pero el dominio de ambas es igualmente necesario para el pintor si quiere lograr la excelencia en su arte. Y esta división de pintura teórica y pintura práctica la encontramos retomada en el siglo XVIII tanto por Palomino como por Irala.

Irala representa a ambas bajo las figuras de sendos angelotes, que llevando en sus manos las cartelas de "Teoría" y "Práctica" los identifica como tales, y a los que caracteriza como "entendimiento" y "operación manifiesta", con los atributos que Ripa les da en su *Iconografía* (30). Así el Entendimiento se representará como un niño (31) con corona -símbolo de su dominio sobre todas las pasiones, incluida la voluntad (32) y una llama brotando de su cabeza- el deseo natural de saber que siempre aspira a los asuntos elevados y divinos sin dejarse arrastrar por los asuntos terrenales (33), que señalando a un águila con su dedo simboliza el acto mismo de comprender (34). A estos atributos Irala añade las alas en la cabeza, que, sin aparecer en el "intelletto" de Ripa lo hacen en la "investigatione" (35), que daba Carducho a la personificación de la Teoría en el frontis de su obra.

La Operación Manifiesta llevará sobre su cabeza las manos con ojos:

"le mani s'intendono facilmente per l'operationi, come vero istromento dell'operationi nostre più principali, & necessarie. Per l'occhio si mostra la quali-



tá dell'opera che deve esser manifesta,  
 & chiara, ne propriamente simile alla  
 lucerna, che fa lume altrui, & per se  
 stessa non verde: mà all occhio, che  
 con la sua luce adorna, & anicchisce se  
 stesso, con che si mostra, che l'opera  
 tioni nè per vanagloria, nè per altro  
 fine meccanico si devono essercitare,  
 mà solo per beneficiare se, & altrui. (36)

Ambas figuras, "entendimiento y operación manifiesta", aparecen también en la lámina que contiene el título del "Método Sucinto; Compendioso" y que está también dedicada a las artes; en ella unos cateles que llevan en las manos explicitan de forma clara su sentido. El entendimiento, en cuyo libro ahora hay escrito: Simetria, Geometria, perspectiva, tiene sobre su cabeza una cartela que dice

Lo theorico y científico  
 Da clara Definicion,  
 Ser una en la conclusion  
 Y es Real, no metafísico,

mientras que sobre la "operación manifiesta", armada de regla y compás, se lee

La Operacion manifiesta  
 Que en pluma regla y compás  
 Mientras mas se actua ay mas  
 Mucho la practica cuesta.

La medida de la importancia que el religioso concedía al componente teórico de la pintura nos la está dando él mismo en la lámina que alegoriza las Academias en torno al príncipe Fernando y en la que se presenta a la pintura revestida con los atributos del "intelletto" y la "investigatione". corona de oro, llama y alas en la cabeza (37).

Bajo los símbolos de la pintura teorica y la pintura práctica, se representa otra doble concepción de la pintura: como ciencia divina y como ciencia humana. En la concep-

ción de la pintura como ciencia Divina (38) Teología Simbólica Irala viene a coincidir una vez más con Palomino para quien la capacidad que tiene la Pintura de expresar la esencia divina con imágenes la hermana con la Teología (39) y para quien los pintores son ministros de la palabra de Dios por la eficacia de las imágenes para persuadir y predicar (40); de forma semejante en una de las frases que forman la orla del "Pincel Panegírico" se lee: "Prophetas velut quidam Pictores sunt & militiae S. Chris<sup>mo</sup>", manteniendo con su confianza en el valor pedagógico de la imagen y el lugar de honor concedido al arte sagrado, unas doctrinas contrareformistas (41) que les habían llegado indudablemente a través de los Diálogos de la Pintura (42), de donde se toman unas anécdotas que ya eran tópicas al tratar del asunto.

La personificación de la "Ciencia Divina" esta tomada literalmente de Ripa (43) con una única variante: no lleva el escudo con el Espíritu Santo, sino que lo tiene representado en el pecho. Por lo demás sigue al pie de la letra la "Novissima Iconologia": va armada con un corselete, la armadura mística, pero no lleva espada ni morrión que puedan caer a tierra y perderse porque el que está investido de la sabiduría divina no quedará jamás desarmado; lleva el gallo sobre el casco porque la inteligencia y la razón tienen su asiento en la cabeza; sustenta el libro de la Sabiduría con los siete sellos, cerrado pues los secretos de Dios son inexcusables, y sobre él el Cordero Místico, pues sólo alcanzarán la perfecta sabiduría los mansos de corazón y los que tienen temor de Dios; finalmente el pedestal en que se apoya, alude a la firmeza de su base, fundada sobre la Fé.

También procede de Ripa su pareja, la "Ciencia Hu-

mana" de cuyos atributos se ha hecho una selección manteniendo solo los atributos convenientes a la práctica de su arte, las cuatro manos, la flauta, el carcaj porque

*"non bastava per esser sapiente la contemplatione, ma vi era necessario il molto uso... significato per le mani... E allettato dal suono delle proprie lodi, como dimostra l'istrumento musicale, con la saretta appresso s'acquista, se ritiene il nome de sapiente (44),*

buscandose el perfecto equilibrio entre teoría y práctica, contemplación y realización, "ciencia" y "arte" que estaba implícita en la corriente teórica donde se inserta su pensamiento y el de su contemporáneo Palomino, quien, cuando justificaba la nobleza de la Pintura demostrando que le convenían las definiciones de "ciencia" como "hábito del entendimiento, adquirido por demostración", y de "arte" como "segura, y recta razón de las obras factibles", estaba pidiendo prestado el argumento a Carducho (45), e introducía en la propia definición de Pintura la cualidad dual de una componente práctica y una componente teórica, que tienen que ser poseídas por igual por "el perfecto pintor", pues sin el dominio y el conocimiento de ambas no se puede llegar a la excelencia en el arte (46). Aunque en el Museo Pictórico, cuando se habla de pintura teórica se está refiriendo normalmente a cuestiones diferentes de las que bajo tal término trataba Carducho (47), en una serie de pasajes se siguen encontrando testimonios de que en su pensamiento, y a través de Carducho, seguían vigentes las doctrinas aristotélicas de la imitación, en que partiendo del dato de los sentidos y siguiendo siempre de cerca a la Naturaleza hay que recrearla en sus grados más perfectos a través de unas operaciones mentales de selección:

"los pintores penetran los más ocultos primores de la Naturaleza; observando en cada una de sus obras, lo más espacioso de su constitución, y simetría, y los varios accidentes, que las hermosean, o inmutan, depositándolas en el archivo de la memoria, para aprovecharse de ellos en la ocasión.

Por eso dicen los más eruditos del arte: que el pintor siempre tiene el libro del estudio abierto; porque siempre está es peculando, y estudiando en las obras de la Naturaleza, que a cada paso se encuen tran y se notan... porque la Naturaleza produce lo perfecto en toda la especie, pero no en todo individuo, por los varios accidentes, e influjos, que alteran la formación de la prole, porque, parece, le faltarían perfecciones para otros, si todas las concediese a uno (48).

Más evidente aún que en Palomino es la influencia en este tema de Carducho sobre Irala. El motivo central del "Pincel Panegírico" reproduce casi de forma literal, y solo con levísimas variantes el grabado que antecedió al Diálogo Séptimo de su libro, en que el pintor imita la creación divina aconsejado por la Naturaleza (49), siendo ésta, como ya señalábamos páginas atrás no el objeto inmediato de la imitación sino punto de partida y referencia, del que nunca se pueden apartar los ojos sin comprometer el resultado; lo que nos recuerda Irala situando justo encima uno de los atributos tradicionales concedidos por Ripa a la Pintura (50), de cuyo cuello pende

"una maschera, & habbia scritto nella fronte "imitatio"... per mostrare che l'imitatione è congiunta con la Pittura inseparabilmente" (51),

y a la que se ha añadido otro de los dos atributos que conce-

día Ripe a aquella figura en su rostro, una mordaza para significar

"che non è cosa, che giovi quanto il si  
lento, & la solitudine, però si rife-  
rrano; Pittori è i luogni secreti, non  
perche temino ripresione dell'imperfetto  
lavoro, come volgarmente si stimma" (52)

Pero con este motivo al tiempo que expone sus ideas acerca de la imitación está exponiendo el primero de sus alegatos (53) a favor de la liberalidad y la nobleza de la pintura -cuestión esta que le resulta tan importante como para exponerle también en la lámina del título de su obra (54)- pues el tema de la Creación remite de inmediato al argumento del "Dios-Primer Pintor" que tan repetidamente se había expuesto (55) y que el además apoya en forma literaria con sendas citas que le acreditan doblemente como creador de las imágenes, pues no solo el hombre fue hecho a imagen suya (56), sino que además El mismo representó varias veces su propia imagen (57). Argumentos idénticos son los que sigue ofreciendo Palomino, quien cita también como autoridad el mismo pasaje de Renato Laurencio que transcribe Irala (58), y quien enumera hasta ocho imágenes de su rostro y cuerpo impresas por Cristo. (59).

La pintura tiene su origen y su modelo en el primer pintor que fue Dios, y tiene también, por tanto como objeto el "remedo de las obras de Dios" (60) como lo representan Carducho e Irala en sus grabados y lo expone Calderón en su defensa de la pintura :

"Dios cuando Dios se retrató en el hombre, pues le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya; Dios cuando hombre, no habiendo permitido que humenopincel le retratase, deslumbriendo a esplendores a cuantos le intentaron por que el mundo no quedase sin tan glorio-

sa prenda, se retrató a sí mismo en el blanco cendal de la piadosa Verónica... con que formando este testigo de su deposición un círculo perfecto, ...vuelve a acabar donde empezó, ratificándose en ser la pintura remado de la obra de Dios, que Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras" (61).

Calderón presenta una concepción platonizante de la creación de Dios como idea mental que se explícita en su "pintura" que coincide con lo que expresan los versos que anteceden al diálogo séptimo de Carducho:

"Aquel Pintor primero,  
que en fértil atención dispuso el mundo  
....  
En la primera acción lucida y pura  
Se nos dió a conocer por la Pintura  
Todo estaba confuso  
Solo en su mente figurado el nombre,  
El material dispuso,  
Y enamórole aun en bosquejo el hombre" (62)

y constituye una demostración de la insuperable capacidad que tiene la pintura para traducir en un cuerpo legibles ideas y conceptos, que es causa de su grandeza como indica Carducho y retoma Irela:

"En la que tabla rasa tanto excede  
que ve todas las cosas en potencia,  
solo el pincel con soberana ciencia  
reducir la potencia al acto puede

Muyvinculado con los temas de la Creación y del "Deus-pictor" se encuentra el de la luz "primera pintora" (64) que representa Irela y que también aparece en las páginas del Musgo óptico (65).

Si el origen divino de la pintura autoriza ya de por sí solo la nobleza y la liberalidad del arte Irela añade a su exposición el argumento histórico de los favores que los reyes y los grandes de este mundo han dispensado a los pintores.

Esto, que ya lo había expuesto en la misma portada

"Príncipes los han honrado  
Pues Vitrubio fue aplaudido  
I Fidias ennoblecido  
I Pansio coronado"

y que lo vuelve a retomar en el "Pincel Panegírico", pues el pintor no es otro que Parrasio y a él acompaña la famosa cita de Eliano (66) que podía encontrar sin más lejos en la aprobación de los "Diálogos de la Pintura" de Vincencio Carducho (67). Una importancia parecida concede a dicho argumento Palomino, quien le dedica los capítulos noveno y décimo del segundo libro, incluyendo entre la larga lista de reyes y emperadores que se habían dedicado personalmente a aquel arte a Carlos V, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Felipe V, "que yo he visto algunos dibujos de pluma de su real mano, que pudieran acreditar a cualquiera de la profesión; y para más honrarle, los califica con su real firma (68).

Por tales ejemplos la pintura es noble, y las artes pueden ostentar con orgullo sus armas, los tres círculos que le confiriera Miguel Angel en prueba de su igualdad, que aparecen dos veces en la obra, aprovechando Irala en la portada para incluir en ellos los escudos de una de las ordenes militares, de la corona y las flores de lis de los borbones.

Con ello, Irala concluye una elabanza de la pintura que responde exactamente al esquema canónico de laudatio (70), pues da respuesta satisfactoria al origen divino del arte, a su utilidad moral -el valor de la pintura Sagrada (71), a su conocimiento enciclopédico- la pintura como teología simbólica y filosofía muda y el papel concedido al "entendimiento" y la "teoría" -, y proporciona un catálogo de artistas que descollaron en ella y que fueron honrados por los grandes de

la tierra.

El panegírico se cierra con el tópico parangón de la pintura y la poesía con el que se buscan nuevos argumentos en favor de la liberalidad de las artes, basándose en las autoridades clásicas: Horacio y Plutarco. "De Arte Poetica" del primero está tomada la cita "Pictoribus atque Poetis cuilibet audendi semper fuit magna potestas" (72), mientras que en el segundo (73) se encuentra el origen último de la sentencia "Poesía Muda, Pintura Loquaz" que campea sobre las armas de las dos artes hermanas (74). Pero el punto clave en esta asimilación lo proporciona no la identidad de su origen -la imitación de las acciones humanas-, ni de la misma libertad concedida a unos y otros artistas, sino su elocuencia y su capacidad de persuasión, terreno en donde se plantea el debate. Recogiendo una arraigada tradición para Irala la pintura es "libro mudo abierto" y para Palomino su segunda propiedad accidental es su "elocuencia y eficacia en persuadir y predicar" (76) y la tercera "el ser libro abierto, historia y escritura silenciosa" (77), con lo que entramos en uno de los problemas fundamentales para la cultura barroca, el del valor y la eficacia de la imagen.

Si todavía en los años difíciles del siglo XVI Lopez Pinciano podía escribir

"Los pintores no alborotan tanto los ánimos de los hombres como los poetas; por esso no son tan culpados acerca de Platón. Assí que, aunque mienten, mienten sin daño tanto; pero un poeta que con una ficción que jamás passó y tan distante de la verdad, alborote los ánimos de los hombres de manera que se descompongan, y otras, llorar, de suerte que les lastime el corazón y le perturben tanto, esto es acerca de Platón malo" (78)



atribuyendo a la poesía un mayor poder para la transmisión de las emociones, la cultura del Barroco, iba a inclinar definitivamente la balanza en el sentido contrario concediendo a la pintura un valor excepcional. No hay necesidad de insistir aquí una vez más en el papel que en tal sentido jugó la iglesia católica al efectuar una opción decidida por la emoción y la devoción arrancando toda veleidad de una religiosidad racionalizada y expresada en términos intelectuales (79), y adoptar una postura a favor de las imágenes en los decretos Conciliares (80) que fué rápidamente aceptada y difundida por los tratadistas y especialmente por Gilio y Paleotti.

Estas corrientes de pensamiento vienen a coincidir, si no son en sí mismas una sola, con la fortuna que va a volver a alcanzar en las concepciones pedagógicas la demostración "ad oculos" que se amparaba bajo la autoridad de los versos de Horacio.

*"sequiur irritant animos demissa per aures  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus"* (81)

afirmando que las demostraciones efectuadas por vía visual tenían un efecto mucho más duradero que cualquier otra forma de argumentación realizada a través de la letra impresa o el oído (82). Como podemos valorar esto en toda su importancia es al considerar como en el barroco la educación lo era fundamentalmente de la voluntad (83), quien a su vez es motivada no por vía racional sino emocional a través de los sentidos, y, siendo el de la vista su rey indiscutible, es lógico pensar que se le concediera la máxima importancia a la hora de la educación. Y es en este contexto también como cobren todo su sentido obras como la "Novissima Iconologia" de Cesare Ripa, quien en el Proemio de su obra expone que esta forma de conocimiento

"potremo... assomigliarla ad una persona sapiente, ma versata nella solitudine, e nuda per molti anni, la quale per andare dove è la conversazione si sveste, acciò che gl'altri allettati della vaghezza esteriore del corpo, che è l'immagine, desiderino d'intendere minutamente quelle qualità, che danno splendore all'anima, che è la cosa significata... Questo vestire fu il comporre i corpi delle Immagini distinte di colori alle proporzioni di molte varietà con belle altitudini, e con esquisita delicatezza e delle altre, e delle cose istesse, dalle quali non è alcuno, che alle prima vista non si sente muovere un certo desiderio d'investigare a che fine sieno con tale disposizione ed ordini rappresentate. Questa curiosità viene ancora accresciuta dal vedere i nomi delle cose sottoscritte alle istesse Immagini. E mi pare cosa da osservarsi il sottoscrivere i nomi, eccetto quando devono essere in forma d'Enigma; perchè senza la cognizione della cosa significata, se non sono Immagini triviali, che per l'uso alla prima vista di tutti ordinamento si riconoscono (84)

y plantea la complementariedad que tiene que existir entre imágenes y textos de cara a la educación. Al arte, o la pintura, se le pide para hacerlos más atractivos, revestir de forma agradable unos contenidos de carácter didáctico (85), y es tan importante esta apariencia externa que a las máximas de Séneca, según consta en la aprobación, "nueva y hermosas facciones les da la pluma y el pincel" (86).

La colaboración entre texto e imagen no va a suponer en absoluto una relación subsidiaria de la segunda respecto al primero en tanto que tiene que servirle de agradable envoltura. Tal colaboración, que se va a efectuar cuando menos, en

"

pie de igualdad, viene autorizada desde antiguo y va a recibir una muy precisa codificación teórica en la literatura emblemática, pudiéndose dividir en emblemas, empresas, divisas, símbolos, jeroglíficos, pegmas, etc... como más adelante veremos.

La utilización conjunta de imágenes y palabras podría ser justificada, sin ir mas lejos, invocando las preceptivas romanas: para Horacio pintura y poesía tenían una identidad respecto a sus fines, instruir y deleitar, con lo que la imagen podía ser susceptible de cumplir un cometido similar al de la letra escrita; y, por su parte, Cicerón ya había señalado que la insuficiencia del lenguaje para expresar una determinada serie de estados anímicos y de conceptos le hacía necesario a éste recurrir a imágenes visuales para transmitir las por semejanza (87). La metáfora entendida así, supone ya, aunque a nivel mental, una colaboración estrecha entre las dos formas de conocimiento a que nos venimos refiriendo, y, aunque por su misma esencia estaba en franca contradicción con la autosuficiencia y la capacidad de expresar por sí mismo todo tipo de conceptos que Aristóteles suponía en el lenguaje, los preceptistas no encontrarán mayores dificultades para hacer que la teoría de las empresas entre a formar parte del corpus aristotélico.

Si la cultura simbólica podía encontrar una justificación partiendo de los presupuestos del neoplatonismo al considerar las imágenes simbólicas como recursos pedagógicos que permitan "recordar" ideas y definiciones apoyándose en una identidad cierta entre Imagen e Idea y en la concepción del mundo como lenguaje de Dios a través de una escritura cifrada, las aproximaciones desde aquellos ámbitos, como han señalado

cumplidamente Gombrich (88) y Klein "responden menos a una teoría filosófica que a una forma arcaica y mística del espíritu" (89), y su apoyatura lógica la va a recibir desde el campo aristotélico.

Las empresas, concebidas en un primer momento como un pasatiempo noble de origen francés cuya misión era denotar unos propósitos militares y amorosos, al difundirse en Italia (90) y sumarse sus efectos a los de las imágenes parlantes creadas por el Quattrocento (91) y su utilización de los jeroglíficos y las alegorías, acabaron a finales del siglo XVI por entrar a formar parte de la cultura académica, dejando las empresas de ser mero pasatiempo para convertirse en divisa personal de sus miembros e instrumento de nuestro intelecto, compuesto de figuras y palabras que representan metafóricamente el concepto interior del académico" (92) iniciándose así la discusión, y la definición, acerca de la esencia de la empresa como "expresión de un concepto" cuyas leyes y estructuras podían encontrarse en las obras de Aristóteles, pero no en la "Poética", sino más bien en la "Ética a Nicomaco" y en ciertos pasajes de la "Física" y de la "Metafísica", pues su consideración no se hacía desde los presupuestos de la estética sino de la nueva "techné", fundando una ciencia de las empresas basada en sus propias leyes internas de funcionamiento, pues al imitar la expresión a las articulaciones del pensamiento tienen que participar forzosamente de su propia lógica al mismo tiempo que necesitan de una regulación precisa que permita materializar el concepto en lo sensible. Y es su carácter de expresión del pensamiento quien determina la naturaleza de los juicios de valor de que es objeto, juicios que no entran en lo estético ni en lo moral, sino en su adecuación formal a las reglas

de su arte, pues, con palabras de Klein, "tanto a la empresa como al silogismo les basta con responder exactamente a su de finición y respetar todas las condiciones materiales y sobre todo formales requeridas. Un verdadero silogismo es necesaria mente un silogismo verdadero; una verdadera empresa es necesaria mente una empresa "perfecta".

Por eso todos los preceptistas, y especialmente los barrocos van a insistir en el carácter metafórico de la empresa, que es definido en 1762 por Bouhours en los siguientes términos:

"au reste la metaphore dont je parle est une metaphore en figure, + comme l'appelle un bel Esprit de delás les monts, une metaphore en fatto. C'est une metaphore peinte et visible qui frappe les yeux; au lieu que celles des orateurs, + des poëtes frappent seulement l'oreille (93).

metáforas que se pueden dividir en diferentes categorías que se encuentran siempre entre las definidas por Aristóteles y detro de las tres formas canónicas de elocuencia -deliberativa, epideíctica y forense:

"Quanto ti ho detto delle Argutezze, puoi tu applicarlo per te medesimo Imprese, a' Hieroglifici, a' Riversi, agli Trofei, e a tutta l'Arte Simbólica. Perche tutti son concetti cadenti sotto alcun degli tre Generi Preminati. Tutti saranno o Dimostrativi, o Deliberativi, o Giudiciali. Tutti saranno indiziati à Laudare, o Biasimare; à Consigliare, o Sconsigliare; ad Accusare o Difendere" (94).

Pero ya a estas alturas la discusión se empieza a centrar fundamentalmente no ya tanto en las empresas en sí, como género literario, y en sus leyes internas, como en los mecanismos de su invención, en la agudeza de los españoles o

en la argutezza de los italianos, y así el conde Emanuele Te-  
sauro da comienzo en los siguientes términos a su "trattato del  
la metafora":

"Ed eccoci alla fin pervenuti grado per grado al più alto colmo delle figura ingegnose, a paragon delle quali tutte le altre figure fin qui recitate perdono il pregio, essendo la metafora il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più facondo e fecondo parto dell'umano intelletto. Ingegnosissimo veramente, però che, se l'ingegno consiste nel ligere insieme le remote e separate nozioni degli propositi oggetti, questo appunto è l'ufficio della metafora, e non di alcuna altra figura: perciò que, traendo la mente, non menche la parola, da un genere all'altro, esprime un concetto per mezzo di un altro molto diversos trovando in cose dissimiglianti la simiglianza. Onde conchiude il nostro autore che il fabricar metafore sia fatica di un perspicace e agilissimo ingegno. E per conseguente ell'è fra le figure la più acuta: però che l'altre quasi grammaticalmente si formano e si formano nelle superficie del vocabulo, ma questa riflessivamente penetra e investiga la più astruse nozioni per accoppiarle; e dove quelle vestono i concetti di parole, questa veste le parole medesime di concetti.

Quinci ell'è di tutte l'altre la più pellegrina per la novità dell'ingegnoso accoppiamento: senza la qual novità l'ingegno perde la sua gloria e la metafora la sua forza. Onde ci avisa il nostro autore che la sola metafora nol essere da noi partorita, e non altronde, quasi supposito parto, cercata in prestito. E di qui nasce la maraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, della novità sopralatto, considera l'acu

tezza dell'ingegno rappresentata e la  
inaspettata imagine dell'obietto rappre-  
sentato" (95)

pues a medida que el arte de las empresas se complicaba y se convertía en un auténtico ejercicio de virtuosismo e ingenio va a ser éste quien de la medida del valor de la obra más que el contenido mismo que bajo su envoltura se presenta; por obra parte, y paralelamente, el destinatario de la empresa va cediendo en importancia frente al autor de aquel verdadero "tour de force" en que se convierte su invención y que incluso llegará a codificarse en obra como el "Cannocchiale Aristotelico" (96) del Conde Emanuele Tesauro, la "Agudeza y Arte de Ingenio" del jesuita Baltasar Gracián, cuya primera edición apareció en 1642, bajo el título de "Arte de Ingenio", y que volvía a imprimirse seis años más tarde con el título definitivo tras de una profunda reelaboración que sin embargo no afecta al cuerpo doctrinal (97). Si en teoría para Gracián el objeto de la agudeza está en la formación del concepto (98), en la práctica se extiende a la ingeniosidad y artificiosidad de su expresión material presentando entre los ejemplos que ofrece numerosas composiciones culteranas.

Más arriba señalábamos como dentro de la pedagogía barroca (99) se sentía la necesidad de revestir las enseñanzas con un ropaje adecuado que las hiciera atractivas. Para Gracián esa va a ser una de las misiones importantes de la agudeza; ella será quien con la fuerza de su ingenio y su novedad sorprenda y maraville el espíritu de aquellos a quienes se dirige el mensaje creando el estado anímico idóneo para su recepción. El jesuita cuenta un apólogo:

"Era la verdad esposa legítima del entendimiento, pero la mentira su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo

mo, y derribarla de su trono: ...comenzó a desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia: al contrario así misma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites. Echó por tercero al gusto, con que en poco tiempo obró tanto que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la verdad despreciada y aun perseguida, acogióse a la agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. Verdad amiga, dijo la agudeza, no hay manjar mas desabrido en estos tiempos que un desengaño a secas, mas lo que digo desabrido! No hay becado más amargo que una verdad desnuda.... Quiero decir... que os hagais política; vestíos al uso del mismo desengaño, disfrazados con sus mismos arreos... Abrió los ojos la verdad, dió desde entonces engañar con artificio; usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto, lo quiere condenar en este, apunta a uno para dar en otro; deslumbra las pasiones, desmiente los efectos, y por ingenioso circunloquio viene siempre a parar en el punto de su intención" (100)

A través de este sucedido entre la verdad y la agudeza Gracián declara su pensamiento al respecto; la verdad para ser persuasiva -y la persuasión es un tema fundamental para la cultura barroca- tiene que presentar una imagen agradable, que solo pueden proporcionar emblemas, jeroglíficos, apólogos y empresas que "son lapidrería preciosa al oro del fino discutir" (101). Respecto a los altos vuelos intelectuales que alcanzan en Francia e Italia las discusiones acerca del emblema y la metáfora, discusiones que afectan a la teoría del conoci-



miento y que se insertan de lleno en el aristotalismo en boga, incluso en aquellos que como Tesauro están reivindicando el valor intrínseco de la agudeza, en Gracián asistimos a un empobrecimiento teórico del género. Al jesuita de la metáfora y del emblema le interesa su efecto, no su esencia; lo artificioso y sorprendente de su realización, no (102) las leyes de su composición. En la "Agudeza y Arte de Ingenio", frente a las precisas codificaciones que encontrábamos en los tratados italianos al respecto encontramos tan sólo unas leves indicaciones y, ante todo, una preponderancia definitiva concedida al elemento figurativo sobre el literario rompiendo el delicado equilibrio que entre ambos establecían las reglas canónicas del arte

-"corta esfera le parece a la fecunda  
invención la de palabras y de escritos  
cuando pide prestados a la pintura sus  
dibujos para expresar sus conceptos"(103)-

pues "tan clara puede ser la significación de la pintura que no necesite letras" (104). Y era este el gran pecado que no podían jamás perdonar los preceptistas y por el que, incluso, había quien criticaba el propio padre del Género, Paulo Gio-vio. Concretamente C. Suarez de Figueroa en el "discurso que sobre los profesores de empresas y emblemas" contenido en su "Plaza Universal" (105) denuncia un triple error cuando en ellos, en los emblemas y las empresas, es superfluo el mote, pues no había ninguna diferencia efectiva respecto a los jeroglíficos, sobrarían las palabras, y éstas tendrían tan sólo un papel subsidiario ante el cuerpo figurativo. Pero con todo, frente a lo que sucedía en la vecina Italia, los preceptistas literarios españoles, Pinciano (106), Rengifo (107), Juan Guzmán (108), Alfonso Carvallo (109), Francisco Cascales (110) o

J. Robles (111) ofrecen descripciones bastante esquemáticas y superficiales, sin entrar de lleno en los problemas de su composición. Sin embargo van a ser estos aspectos teóricos los que desaparecerán en fecha más tardía; después incluso de haber entrado ya en franca decadencia la literatura emblemática como género; Antonio Capmany (112) dedica un capítulo, aunque muy breve -exactamente tres páginas-, de su "Filosofía de la elocuencia" a los emblemas y jeroglíficos, y Gregorio Mayans y Siscar discute en su "Rhetórica" (113) enigmas, jeroglíficos y símbolos aunque haya olvidado ya los conceptos de empresa y emblema.

Con todo, los que a España se van a ocupar con mayor seriedad de fijar los preceptos canónicos del género emblemático no van a ser tanto los preceptistas literarios como los propios autores de emblemas y empresas, y entre ellos el más completo cuerpo de doctrina es el que ofrece el obispo Juan de Orozco Covarrubias en sus "Emblemas Morales" (114) en cuyo primer capítulo define cada una de los tipos que se integran en el género, dando en los Capítulos XV al XVIII las normas "para la invención con propiedad de las empresas".

Y si en lo que llevamos expuesto y en la capacidad para expresar las pasiones que Aristóteles y Horacio habían concedido por igual a la poesía y a la pintura, y que fué unánimemente aceptada durante el Renacimiento y el Barroco, es donde hay que buscar las verdaderas justificaciones filosóficas y culturales de estos géneros literarios, sus compiladores se preocuparon enormemente de demostrar su legitimidad en su propio origen. Esta justificación, que, como vimos en páginas atrás, era el primer argumento que se aportaba en las alabanzas y defensas canónicas de cualquier arte, la efectúan

nuestros autores en dos planos, en el teológico y en el histórico, haciendo remontar el origen de los emblemas y los jeroglíficos al propio Dios o poniéndolo en la noche de los tiempos entre los egipcios, depositarios míticos de la verdadera sabiduría (115).

Para Juan de Orozco y Covarrubias el origen divino de las empresas es incontestable, pues

"La primera insignia, o empresa q̄ hubo en el mundo, podemos dezir q̄ fue el arco celestial, pintura Divina y admirable" (116),

que lo son muchas parábolas y alegorías de la Biblia y que es ése el modo en que la Iglesia Católica ha unido sus enseñanzas (117); y por lo mismo Saavedra Fajardo puede argüir que "a nadie podrá parecer poco grave el asunto de las Empresas, pues fue Dios autor dellas" (118) y el doctor Casellas que de esos medios usa el Espíritu Santo, "valiéndose de sus analogías para nuestra persuasión" (119); opiniones estas que todavía puede sustentar entrado ya el siglo XVIII Palomino al hablar de la Trinidad (120).

Pero en definitiva, los dos argumentos, el del origen de las empresas y jeroglíficos en Dios y en los egipcios, venían, por lo menos en algunos casos a coincidir en uno solo, pues o Adán antes del pecado original, o Set antes del Diluvio habían fijado la primitiva sabiduría de origen divino, y por tanto la única verdadera y perfecta, en dos estelas de piedra, que los egipcios habían alcanzado a conocer y de donde viene su mítica sabiduría (121), aunque en otros casos y para otros autores bajo tales jeroglíficos no se ocultarán mas que las falsedades de su religión (122), la antigüedad de su empleo que los vinculaba a los míticos "primeros inventos" de la hu-

manidad era prueba suficiente de su legitimidad. Además el hecho mismo de que las primeras escrituras fueran pictográficas probaba de forma indubitable la validez de la equiparación entre el lenguaje de las imágenes y el de los signos. A principios del siglo XVII el preceptista español Luis Alfonso de Carvallo en su "Cisne de Apolo" pone el origen de este tipo de escritura en el propio Dios quien se la comunicó a los Hebreos de donde pasó a conocimiento de Caldeos y Egipcios (123), y ya no es que establezca un paralelismo entre ambas formas de lenguaje, el de la pintura y el de la poesía, sino que presente a aquella como origen de ésta, dando exactamente la vuelta a la palabra del "De Arte Poetica" de Horacio:

"Estas figuras pues que los antiguos pintaban, vinieron los Poetas a trasladarlas en letras, y pintarlas bocalmente en sus elegantes versos, que esta es una de las razones, por(ue) dixo Oracio in Poeti. Tenian yqual lice(n)cia con los pintores, porque como un pintor pudo pintar un Rey con tres cuerpos, para denotar la conformidad de los tres Reyes hermanos llamados los Geriones, bien puede el Poeta con este propio intento y fin, pintarlo y fingirlo así en sus versos... Ved aquí de donde procedieron, y tuviero(n) principio las ficciones de los Poetas, siendo verdaderas señales de verdades ciertas, y aun imitadas del viejo testamento, y de las divinas letras (124)

Incluso meramente como escritura, cuyo único fin es la transmisión de conceptos de forma inteligible, determinados autores como el propio Palomino van a sostener la superioridad de las imágenes sobre las letras, pues en ellas leen "asi doctos, como imperitos" (125), porque su lenguaje es idioma universal

no estando sometida al babel de los idiomas (126) y por su similitud con el lenguaje de los ángeles

"pues si los ángeles, con una mirada, único intuitu, se manifiestan los conceptos unos a otros: así la Pintura, en una sola mirada, nos manifiesta el suceso, o concepto, que con mucho espacio, palabra por palabra, nos relataría un libro" (127)

Y es una vez justificada a todos los niveles la utilización de símbolos jeroglíficos y emblemas cuando la literatura emblemática como género pueda pasar a ser objeto de consideración formal (128).

Orozco, en los "Emblemas Morales" siente la necesidad de codificar exactamente cada uno de las diversas posibilidades que ofrece el género y a ello dedica todo el primer capítulo de su obra, "en que se declara que cosa son Emblemas, Empresas, Insihnias, Divisas, Symbolos, y Hieroglyphicos". (129), ofreciéndonos las definiciones más exactas y precisas sobre cada una de ellas, y a las que incluso se remite Sebastián de Covarrubias en su "Tesoro de la lengua castellana" (130). Para Orozco todos, empresas y emblemas son jeroglíficos, y en tanto que tales y por su propia etimología -escritura sagrada- tienen una clara connotación de carácter moral (131), siendo su principal diferencia ser el emblema "Pintura que significa aviso, debaxo de algunas, o muchas figuras" y la empresa "la figura de algún propósito, que por ser el fin de lo que se emprende, vino a llamarse empresa" (132). Pero Covarrubias al dar la definición de "emblema" en su diccionario (133), se hace eco ya de la confusión que sobre uso y denominación reinaba en su momento, pues él declara que "este nombre se suele confundir con el de símbolo, hieroglífico,

empresa [o] insignia" (134), y al tiempo que denuncia esto, él, al confundir los contenidos de los emblemas y de las empresas (135), está incurriendo en esa misma confusión a la que no escapan ni el preceptista Luis Alfonso de Carvallo que llama jeroglífico a la historia de Apolo y Marsias (136), ni Cervantes (137); y ni siquiera los propios autores de ellas como Gerau o Mendo se ven libres de inexactitudes en su empleo.

Junto con las diferencias de contenido o de intención, emblema y empresas se diferencian por el grado de su aplicación de su enseñanza y por su forma. En cuanto a lo primero el emblema encierra una oculta sabiduría que es patrimonio de la sociedad en su conjunto y es aplicable a cada uno de sus miembros, mientras que la empresa es patrimonio individual, y atendiendo a esto Orozco advierte que: cuando las empresas contienen "algun aviso que pueda aprovechar a todos" (138) pasan automáticamente a ser emblemas. En cuanto a lo segundo, ambas deben constar de una parte figurativa y de una leyenda breve o mota, que tiene que expresar una idea complementaria a la de la imagen que acompaña sin significar exactamente lo mismo; pero hay entre ellas una diferencia esencial y es que en la empresa, siempre mas esotérica y rara que el emblema, no puede entrar a formar parte, por más conocida, la figura humana.

Pero con todo y pese a ello resulta enormemente problemático trazar una clara línea de separación entre emblemas y empresas, que será más académica que otra cosa (139). Ambas tienen una finalidad idéntica, de carácter eleccionador, político y/o moral, "que el proposito e intento sea bueno" como diría el obispo Orozco (140); y ambas se adscriben al nuevo planteamiento pedagógico que se encontraba ya en los "Emblema

tas" de Andrea Alciato; nuevo por el método que propugnan, acudiendo a las posibilidades de los resortes psicológicos como eran los de la memoria visual, y por el fondo pues revela una tendencia clara y definida a mecanizar la conducta construyendo una especie de técnica del obrar humano que mucho va a deber entre nuestros compatriotas a Tácito (141).

Respecto a lo primero hay que considerar la propia declaración de propósitos que incluye Saavedra Fajardo al comienzo de sus "Empresas Políticas"

"Propongo a V.A. la "Idea de un Príncipe Político-Christiano", representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V.A. en la ciencia de reinar, y sirvan las figuras de memoria artificiosa" (142)

al mismo tiempo que en la aprobación del "Sabio Instruido en la Naturaleza" de Garau el P. Teodoro Mauris insistía en el enorme valor que tenía la obra, pues

"representar vocales las cosas mudas para enseñar y mover con más eficacia es el mayor primor de la elocuencia en sus prosopeyas con que domina en los afectos",

pero no sólo por la importancia que lo gestual y los recursos a la imaginación visual podían tener en el retórica, la predicción y las obras en la órbita de los Ejercicios de San Ignacio, sino por el valor que una cultura preciosista como era la barroca concedía a lo oscuro y dificultoso como acicate del ingenio, uniendo "lo útil con lo gustoso de la verdad" (143) de forma que

"Sus obras se lean con mayor atención y cuidado de entenderlas, porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atención" (144)

y es por esa misma razón por la que Saavedra Fajardo no explica los cuerpos de sus empresas "porque el lector no pierda el gusto de entenderlas por sí mismo" (145).

Los ejemplos concretos que se incluyen para las proporciones de obras como las empresas políticas de Saavedra vienen a ser como una representación con figuras reales, de la que se desprende una sentencia moral o política. Son, como dirá Baltasar Gracián, "empresas o jeroglíficos ejecutados". Y, efectivamente, muchos de estos últimos representan gráficamente un suceso histórico convertido en ejemplo (146).

Por otra parte, si la historia -como veremos- se puede convertir en apólogo con moraleja moral o política de los que empíricamente se pueda extraer la correspondiente lección. en obras como la de Saavedra, a lo largo del siglo XVII sigue floreciendo otro tipo de literatura, que se puede vincular a la emblemática, y que es heredera en cierto sentido de la tradición del apólogo medieval y la concepción del mundo como una escritura cifrada.

Entre ellas ocupa un lugar destacado la de Francisco Garau, "El Sabio Instruido en la Naturaleza, en quarenta máximas políticas y morales" (147). En la introducción de la obra Garau hace una justificación de la obra y del género semejante en todo punto a las que hemos visto invocadas por los emblemistas y autores de empresas:

"Fue Isopo venerada admiración de su siglo, y respetado por Maestro de Filosofía Moral en toda edad... pues reconociendo la dificultad de los hombres, en dexarse persuadir a lo honesto, supo hallar traza, con que hazer gustosa su enseñanza: Y quando los demás Filosofos, con la rigida severidad de sus leyes, y



lo imperioso de sus preceptos, malquistaren lo alagüeño, y apacible de las virtudes; supo Isopo azucarar tan dulcemente los suyos, con la suavidad de sus ficciones, que no dexa menos saboreado el ingenio, que enamorada de la sabiduría, la voluntad; ...asi... entre los vanos juguetes de las Fábulas, y desaliñados ramos de las Ficciones, se dexan gozar sazonados lo frutos de la verdad; ... pues lo que en Aristotales no entienden muchos y en Pitágoras, y Socrates muchos no alcanzan; en Isopo nadie escusa, de que no pueda hazer facil presa la razón" (148),

considerando la persuasión como un movimiento dirigido no a la inteligencia sino, como vemos páginas atrás, a la voluntad, "pues cerca este de obedecer, quien del precepto se gusta" (149).

En Gracián sigue latiendo la mentalidad del que escribe para mentes iletradas e incultas, incapaces de seguir un razonamiento puramente discursivo, que prefieren operar por comparaciones y ejemplos, y que aprovechen al máximo una concepción del mundo en clave simbólica:

"Era este mundo un Libro grande: en cuyas páginas espaciosas con caracteres de varios colores, ha querido dárseos a estudiar la Sabiduría Divina. Es cada naturaleza de las criaturas, un geroglífico: y en cada geroglífico se cifra un documento de bien vivir... No ay duda, que quien le entendiere la lengua a la Naturaleza, y supiere escucharle las voces, saldrá desto estudio Prudente, Justo, Fuerte, Templado, y por dezirlo de una vez, Sabio." (150),

.. pues, a excepción del hombre, el resto de las criaturas de Dios carecen de libre albedrío respecto a su ley y, por tam-

to, con su nueva existencia están poniendo de manifiesto esa voluntad divina a la que el hombre también tiene que someterse y para la que el conjunto de la creación le sirve de lección y recordatorio permanentes.

Esta concepción de la Naturaleza en clave simbólica que se encuentra también en la obra del padre Nieremberg (151) y en la de Ferrer de Valdecebro, "Gobierno general, moral y político, hallado en las fieras y animales silvestres. Sacado de sus naturales virtudes y propiedades (152)", y "Gobierno general, moral y político hallado en las aves más generosas y nobles..." (153), estaba empezando ya a quedar obsoleta en un momento en el que la imagen simbólica de la Naturaleza está cediendo su lugar a las alegorías, y en el que mejor que la lección extraída de los elementos de la creación resulta mucho más adecuada su tiempo la pedagogía basada en el ejemplo de la historia que propugnaba, entre tantos otros tacitistas, Don Diego de Saavedra Fajardo, y que, como más adelante veremos nos va a plantear un doble problema, el del papel de la Historia y el del valor respectivo de los Antiguos y de los Modernos.

En el mismo lugar de que arranca el tópico *Ut pictura poesis*, surge la comparación y el paralelismo entre la pintura y la historia; para Ludovico Dolce el poeta y el historiador son pintores (154), teniendo, como señala Lee, el concepto paralelo al de Dolce de que el historiador en tanto que sus descripciones tienen que ser claras y distintas es un pintor, sus antecedentes en Plutarco, Tucídides y Luciano (155); para Lomazzo el pintor es historiador desde el momento que son objetos de su representación las empresas ilustres y la gloria de los héroes asegurando su conocimiento, como se po-

día leer ya en Filostrato (156); y Felibien, en el prefacio de las "Conferences de L'Academie Royale", es ya tajante:

"Il faut représenter l'histoire et la fable, il faut représenter de grandes actions comme les Historiens" (157)

El paralelo entre la pintura y la historia que justificaban los tratadistas de arte desde su tradición humanista lo sostenían también los propios historiadores tanto por lo que tocaba a sus capacidades respectivas de comunicación y didácticas

"Asemeja la historia a la pintura: imprime en el entendimiento las imágenes de plebeyos varones y de aquellos que se apartaron del camino de la virtud (158)-

como por lo que se refería a la materialización de sus exposiciones

"(la pintura) es una muda historia que pone delante de los ojos muchas acciones juntas: las cualidades, cantidades, el lugar, los movimientos, con gran selección y enseñanzas del ánimo"- (159)

Es por tanto, y mientras se mantuvo, una concepción fundamentalmente didáctica del arte -que no será discutida hasta que a principios del siglo XVIII la creación de la estética como disciplina propugna una atención a los elementos psicológicos y hasta la aparición de las críticas, decididas a la consideración de la pintura por su tema literario y no por sus valores pictóricos específicos (160) -como la que hace Reynolds- (161) la pintura de historia -incluyendo bajo el concepto de historia la mitológica y la bíblica- la única que puede ser considerada gran pintura (162); concepción esta que va a ser fervientemente aceptada en los círculos tacitistas que ven en la experiencia histórica la única fuente posible de sabiduría y que van a autorizar sus discursos con el ejemplo de la

Historia, cuyo valor y eficacia sumado a los que tiene ya la imagen de por sí, tendrá una efectividad notable.

"Un noble solamente visto, basta para hazer muchos con su exemplo. El nombre de Alexandro hizo un Cesar; y el de Cesar muchos Alexandros. De Quinto Máximo, y Publio Cipion cuenta Salustio, q. en las estatuas de los Eros Romanos salían à estudiar el valor: y que sentían hervirles en el coraçon la sangre, cada vez que miraban aquella retratada virtud" (163);

siendo verdad constatada por la práctica la influencia de las estatuas y pinturas (164) para mantener vivas las virtudes cívicas, el fomentar éstas se convierte en una pura cuestión de operatividad política (165), pues como señalaba Saavedra Fajardo este espíritu de emulación frente a los héroes virtuosos que se ha de promover en las repúblicas con premios, trofeos y estatuas tanto por imitación de los pasados como por amor a la gloria futura, "es el alma de su conservación y el espíritu de su grandeza" (166), y es el que sigue trasluciendo a mediados del siglo siguiente en todo el "Sistema de Adornos" que propone el padre Sarmiento para el palacio Real.

Por otra parte este papel educador, y más precisamente "configurador", que se le encomienda a la representación plástica de la historia, al coincidir con las ideas del decoro tengan una incidencia decisiva en el entorno regio y en las decoraciones de sus palacios. Saavedra Fajardo en su empresa segunda señalaba que

"no ha de haber estatua ni pintura que no crie en el pecho del príncipe gloriosa emulación. Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronce, y el cincel en los mármoles los hechos heroí

"

cos de sus antepasados, que lee a todas horas, porque tales estatuas y pinturas son fragmentos de historia siempre presentes a los ojos" (167),

y tres empresas más adelante retoma aquella concepción didáctica del arte al pedir que sus habitaciones estuvieran decoradas con tapicés y cuadros que representando las cuatro partes del mundo y sus diferentes provincias, de tal forma que sin esfuerzo, simplemente viéndolos día a día, "entienda lo práctico de la geografía y cosmografía (ciencias tan importantes que sin ellas es ciega la razón de estado)" (168). Esta convención y decoro señalada por Saavedra está presente también en los "Diálogos de la Pintura" de Carducho:

"Y siempre que se ofrezca adornar alguna fabrica se deve atender a la calidad della en general, y el uso de cada parte en particular, y la persona que le ha de ocupar y manda hazer: ...si fuesen Galerías Reales, sean historias las que se pintaren, graves, magestuosas, exemplares y dignas de imitar, como son premios que grandes Monarcas han dado a los constantes en el valor, y en la virtud, castigos justos en maldades y traiciones, hechos de Heroes illustres, hazañas de los mas celebres Principes y Capitanes, triunfos, victorias, y batallas (169),

quien había tomado la cita de Lomazzo (170) y de quien a su vez la tomará Palomino (171).

Así pues, los temas históricos son los más adecuados para situarlos en la vecindad de los grandes principes, y esto porque se tiene una confianza en el valor de la imagen para mover la voluntad tan íntima como la que se tiene en el valor de la historia para dirigir con acierto los comportamien-

tos, pues su fin,

"no es de escribir las cosas para que no se olviden..., sino para que enseñen a vivir con la experiencia, maestra cruda de que hacen los particulares que perfeccionan la prudencia. El fin de la historia es la utilidad pública... Uno de los medios más importantes para alcanzar la prudencia tan necesaria al Príncipe en el arte de reinar es el conocimiento de las historias. Dan noticias por quienes ordenan las venideras, y así para consulta son utilísimas (172),

como señalaba Luis Cabrera de Córdoba haciéndose eco de un sentimiento general del que participe toda su generación (173), que fue en su casi totalidad una generación de historiadores de la misma manera que entre las del siglo anterior habían predominado de forma casi absoluta los teólogos y los juristas; pero, como apuntaba J. Beneyto (174), era mayor en ellos la preocupación por las cuestiones pragmáticas y la incidencia de la historia en la dirección de la monarquía que los problemas específicos derivados de su constitución como ciencia, porque entre ellos predominaban los funcionarios sobre los catedráticos. Además la historia tal y como la concebían ellos, una historia de ejemplos, presentaba unas enormes dificultades para convertirse en auténtica ciencia, pues los sucesos del pasado, sujetos a los azares del acaso, no se repiten hoy de la misma forma en que lo hicieron ayer, de forma que resulta casi imposible la extracción de verdades absolutamente ciertas y de principios generales de validez universal. La historia, así entendida, es susceptible de un conocimiento empírico y de servir a modo de guía y orientación con la confianza de que lo que en el pasado se produjo en circunstancias parecidas vuelva a repetirse en el presente y cuyo fundamento

se cimenta en la propia Escritura Sagrada, pues "en el'Eclesiastés se enseña: "Que lo que fue es lo mismo que será; y lo que se hizo lo mismo se hará" (175),

Con todo Baltasar Alamos Barrientos al inicio de su "Técito español" se cuestiona sobre la posibilidad de constituir, para un mayor aprovechamiento, el conjunto de enseñanzas que se pueden extraer de los ejemplos de la historia en una ciencia; una ciencia de la prudencia y del buen obrar (176)

"formando de los sucesos particulares y de sus causas, reglas y principios universales, por donde determinar las causas dudosas y resolver en las grandes empresas... y por donde proceder"(177)

pues de la misma forma actuaron Hipócrates en Medicina y Ptolomeo en astronomía antes de dar a sus ciencias respectivas unas demostraciones perfectas y unos principios absolutos, aunque se vea obligado a concluir que:

"Y aunque se bien que tomándolo en toda propiedad logica no se puede rigurosamente llamar ciencia esta prudencia de Estado, por ser la conclusiones de ella evidentes y ciertas siempre, y en todo tiempo, ni tampoco preciso el suceso que por ellas se espera y adivina, y que si bien son ciertas por lo mas ordinario y respeto de lo universal, no serán infalibles en un particular... Pero con todo ello lo quise llamar ciencia por ser el arte de las artes, y ciencia en fin de discursos prudentes, fundados en sucesos de casos semejantes, con que los hombres podrán guiar y enderezar su ánimo al bien y apartarle del mal y conocer por la mayor parte los de signios y consejos ajenos en el principio y medio de ellos y antes de su ejecución, sin que haya otro mayor ni más cierto medio para ello" (178)

Y Saavedra, por su parte, señala en la "idea de un Príncipe Politico-Christiano" como es precisamente la historia y no ya la astrología quien permite constituir una ciencia del obrar y prevenir el futuro (179). Y con la historia se convierta en el instrumento fundamental del político y en el subsidio más necesario para la ciencia Política, cuyas doctrinas coronan dos enseñanzas de la historia (180); así lo representa garficamente uno de los emblemas de la portada del "tácito español" de Alamo Barrientos figurando el Consejo como seis varones que llevan cada uno un libro que no son otros que la Biblia, Tucídides, Polibio, Tito Livio, Salustio y Tácito.

Sin embargo frente a tales concepciones de la historia basadas en la experiencia se alzan las posiciones de aquellos que, como Rivadeneyra, parten de una construcción mental a priori levantada según razón y que, solo en un segundo momento buscan el ejemplo de la historia para comprobar la veracidad de sus asertos, pues la Historia siempre va a confirmar los postulados de la razón. En unos y otros hay dos puntos de vista antitéticos y casi irreconciliables y cuya antinomia se extiende a toda las ramas del saber y que son los que se encuentran en la base de la contraposición entre "ciencia" y "experiencia" como dos formas posibles y válidas, pero radicalmente diferentes de aproximarse a la realidad (181).

Con lo visto queda plenamente justificada la literatura pedagógica que basa la fuerza y la efectividad de su enseñanza (182) como prueba de la verdad de las afirmaciones de carácter moral y político y como consecuencia de "nuestra inclinación que en todo queremos prueba de lo que nos dicen y aun por nuestra flaqueza" (183). En virtud de lo cual Saavedra



Fajardo justifica una costumbre que ya se encontraba ampliamente cimentada en la práctica, pues sin ir mas lejos, en el siglo anterior el Padre Mariana ya ofrecía abundantes testimonios históricos como prueba de sus afirmaciones, y el doble uso que hace en su obra de la historia. En ella presenta Salvadora de forma paralela ejemplos de la antigüedad y ejemplos de la historia española reciente (184); recurre a los primeros porque es más grave su autoridad; a los segundos porque su poder de persuasión es mayor y es hecho probado (185) "ningunos exemplos mueven más al sucesor que los de sus antepasados" (186) al introducir un sentido de responsabilidad ante la propia dinastía. Y, si el ejemplo de la historia moderna es más persuasivo, también es más exacto pues se encuentra menos alterado, y, consecuentemente, menos falseado por el transcurso de los tiempos (186), aunque Alamos Barrientos señalaba la ventaja que suponía el alejamiento temporal de los casos más antiguos pues permitían juzgarlos ya sin el apasionamiento y la parcialidad que desenfoca la exactitud del juicio en los sucesos históricos más recientes (187).

Pero al presentar ambos ejemplos y ambos tiempos históricos como dicotómicos nuestro autor se encuentra inmerso de lleno en el seno de la polémica entre los antiguos y los modernos (188), de los que hace una reivindicación:

"que no es tan estéril de virtudes y heroicos hechos nuestra edad, que no dé al siglo presente y a los futuros insignes ejemplos. Y sería una especie de envidia engrandecer las obras antiguas y olvidarnos de las presentes" (189)

Si en muchas partes se alzan voces que hablan de decadencia y de que en el tiempo presente ya no florecen virtudes como las que adornaron a los antiguos es opinión que se

debe no a una realidad cierta sino a un error introducido por la diferente perspectiva histórica con que se contemplan uno y otro tiempo, y que es en definitiva donde hay que situar el origen del mito de los antiguos, tan buenos como los cuales sigue habiendo muchos varones virtuosos en el tiempo presente "sino que -en palabras de Gracián (190)- como se miran de cerca no parecen", deslucidos por la familiaridad y el trato continuo (191). Es esta una exaltación del pasado a costa del presente paralela a la que presentaba Hobbes en su "Leviatán" según la cual se ensalza a los antiguos para empañecer las acciones de los contemporáneos (192).

En ambos casos, tanto si se propone el modelo de los antiguos como si se propone el de los modernos se está reconociendo la efectividad y la utilidad que tiene la historia para servir de guía a la conducta en situaciones comprometidas al ofrecer otros ejemplos de situaciones similares cuyo desenlace se conoce y es justamente el elemento orientador. Pero para que esto tenga una validez es preciso, lógicamente, que el suceso ocurriera conforme lo narra la historia, que esta sea veraz y no una historia falseada por la adulación, y aquí se empieza a plantear un problema serio, el de la credibilidad de los historiadores, y es un tema este en que se transluce en general un cierto pesimismo del que nos ofrece una buena muestra la "República Literaria" de Saverio Fajardo:

"Lo que más me obliga a rise es la vanidad de los historiadores en arrogarse a sí la teórica y la práctica de la política, fundada en sus discursos y sucesos, como si de éstos se pudiera fiar la prudencia, porque, o con amor propio, o con lisonja u odio, o por vicio particular, o poco cuidado en averiguar la ver

dad, apenas hay historiador que sea fiel en sus narraciones, consultando más a la fama de sus ingenios que a la verdad; y más al ejemplo público que al hecho. Los griegos se preciaron de la invención y no del suceso, Los latinos imitaron a aquellos, y, si en algunos se hallan escritas las cosas como pasaron, no puede, en sus relaciones, fundarse la prudencia política sin gran peligro, porque es menester penetrar en causas, y estas, aun que les ponen los historiadores, son inciertas, imaginadas o aprendidas de la común voz del vulgo, ciego e ignorante; porque pocos, o ninguno, de los que escriben, se hallaro, presentes; y, si es tuvieron, nó fue posible asistir a todo; ni fueron llamados a los consejos de los principes para saber los motivos de sus acciones públicas y secretas; antes se gobernaron por sus relaciones, en que cada uno justifica y engrandece su causa, muchas veces, por los sucesos infiere los motivos, en que tiene mucha parte el amor y la pasión, y en que la villana naturaleza de algunos escritores, ayudada de la viveza del ingenio, interpreta siniestramente las acciones de los principes; y como estan los vicios cercanos a las virtudes, les da esto misma ocasión para llamar temerario al animoso, pródigo al liberal, flojo al prudente y cauto al tímido. Otro peligro no menos grave corren los historiadores, porque con el interés lisonjean, y sin él estirizan (193)

El más grave riesgo de la historia es pues la parcig lidad y la pasión con que se escribe (194) porque compromete la veracidad del relato, y en su defensa se alzaron ya a fines del siglo XVII las voces de aquellos historiadores que con un criterio moderno (195) reaccionan contra la ligereza de la historiografía barroca y plantean un nuevo método historiográ

fico que se puede caracterizar fundamentalmente como "crítico" y "erudito", y que sienten la necesidad primordial de publicar las fuentes históricas. El marqués de Mondejar, Nicolás Antonio, el cardenal Saenz de Aguirre, y sobre todo el más joven y más riguroso, Manuel Martí son la manifestación en España de las corrientes de rigor histórico que recorre Europa por los mismos años (196) y marcan los jalones por los que va a ir discurrendo la historiografía española del XVIII (197), y cuyos herederos más directos serán Jacinto Segura y Gregorio Mayans (198).

Los puntos de partida van a ser muy semejantes en casi todos los historiadores de aquel momento: la depuración de los errores comunes, sean generados por superstición, negligencia o credulidad; la atención que todos ellos prestarán al valor de los hechos, y a la observación empírica que esto supondría acerca del pasado, trasluce la fascinación que van a ejercer en estos momentos las ciencias puramente descriptivas, y en especial la física, pues al igual que los fenómenos físicos están sometidos a una fuerte relación causal, los de la Historia se van a considerar como un encadenamiento lógico y necesario del acontecer, "enlazando en la serie ordenada de los tiempos todos los varios acontecimientos" (199) como escribe Burriel (200), y describen casi todos sus contemporáneos (201). Dentro de este panorama relativamente homogéneo los trabajos de Antonio Mestre han venido a poner de manifiesto las diferencias profundas que separaban tanto a nuestros historiadores entre sí como a la "Historia oficial" de la que en forma más rigurosa se estaba planteando por los círculos eruditos marginados por la propia ciencia oficial, diferencias estas que van a tener el mismo origen último: las diferencias

metodológicas y el distinto rigor con que unos y otros van a aplicar su criticismo.

Feijoo (202) será duramente atacado por Mayans que le acusa de falta de erudición de primera mano y de falta de conocimiento directo de las fuentes, <sup>56</sup> la referencia cierta para el historiador, y que él cita por terceros. Jacinto Segura (203) polemiza con él por su parcialidad y su falta de criticismo respecto a los asuntos que atañen a la autoridad -temporal y no dogmática, naturalmente- de la Iglesia, pues si en sus "Reflexiones sobre la historia" (204) señala el peligro que suponen para la imparcialidad histórica las vinculaciones religiosas nacionales, él particularmente en el caso concreto de Sevilla la tomaría en su exposición la defensa del partido adoptado por la jerarquía religiosa en virtud del principio de autoridad, mientras que Segura, dominico él mismo, a pesar de algunas vacilaciones personales, sabía distinguir perfectamente lo que eran argumentos históricos de lo que eran argumentos religiosos. Un problema muy similar enfrentará años después a Mayans con el padre Florez (205), pues éste último era de la opinión -movido también por una prudencia política elemental (205 a)- de que en lo tocante a los asuntos de la piedad y de las tradiciones religiosas había que asumir una gran prudencia crítica y admitirlas como verdaderas mientras no quedara demostrada con certeza su falsedad, como ocurría entonces en el tan debatido asunto de la venida de Santiago a España; pero en el caso de Florez entra de lleno otro problema diferente pero complementario, pues si su criticismo se modera en punto a los asuntos de la piedad también lo hace en aquello que toca al honor nacional manteniendo los grandes mitos históricos, ocultando fuentes "comprometedoras" para él y,

llegado el caso, destruyéndoles incluso. Lógicamente fue esta actitud la que protegió la historia oficial marginando a los historiadores hipercríticos y tildándolos en ocasiones, como luego será tan frecuente, de antiespañoles (205 b).

También resulta enormemente instructiva al respecto la comparación entre dos obras relativamente semejantes en cuanto a su planteamiento, el "Norte Crítico" de Jacinto Segura (206) y la "Clave historial" de Florez (207), en ambos y en el auténtico planteamiento que supone su obra, se expone la necesidad de trabajar sobre fuentes auténticas, precisar la cronología y la localización geográfica, pero frente a la preocupación fundamentalmente crítica del valenciano, a su valoración positiva de la verdad histórica como válida por sí misma, aparece en Florez una preocupación mayor por el sentido práctico de la historia manteniendo en ella el valor de "gran ejemplo" y "lección moral" (208).

Jose Antonio Maravall en un brillante estudio sobre la idea de la Historia en nuestros historiadores del siglo XVIII (209) ha señalado como el extraordinario interés que se despierta por ella está muy estrechamente vinculado a que en ella se veía el instrumento básico y fundamental para acometer las reformas de orden intelectual primero, y llegado el caso social, que exige el auge de los círculos burgueses, a los que por su mentalidad, más que por su actividad económica, van a pertenecer estos historiadores. Esta vinculación con los grupos burgueses va a producir un cambio importante en el objeto de la Historia, ahora va a ser ante todo historia "civil", historia de las ciencias y de las artes pues en el momento en que se está gestando relevo de clases en las tareas de gobierno la nueva clase ascendente está buscando su identidad y su propia justificación en una historia concebida como

resultado de la actividad de grupos humanos concretos más que como resultado de una serie de campañas militares. Paralelamente la nueva mentalidad histórica buscaba una estructura lógica y permanente en el acontecer histórico que debiera, y para ellos desde luego lo estaba, estar fundamentado en unas leyes precisas, las del progreso, que aplicadas a todos los campos eran las que en último término estaban justificando el propio de ser de la disciplina (210).

Como señala Maravall, en España esta evolución fue muy diferente a la que se efectuó en otros países, en Francia o en Inglaterra, pues "a la endeblez de la transformación política-económica hubo de corresponder la debilidad e insuficiencia de una historiografía en la que no pudo llegarse a expresarse con plenitud la mentalidad de un grupo, entre nosotros flaco y vacilante" (211). Y así, los intentos más interesantes en este sentido de convertir los estudios históricos en ocasión real para una reforma profunda, como pueden ser los de Mayans en la "Carta - Dedicatoria" a José Patiño, o los de Burriel para reformar los planes de estudios, están condenados de antemano al fracaso. Pero sin embargo en casi todos nuestros historiadores hay una profunda confianza en el valor ejemplar de la historia. Florez creó un término, el de "Filosofía Historial" para denominar a aquella que "tira a persuadir con los ejemplos"; Mayans y Jovellanos también se describen a esta concepción ciceroniana de la Historia. Hervás y Panduro sigue pensando que la historia de los sucesos pasados es guía segura de comportamiento.

En este terreno supone una excepción Feijoo. Para él la Historia podrá hacer más casto al hombre presentándole los ejemplos ajenos, pero no mejor, pues no le atribuye el ca

recter moral y docente que le confieren los ciceronianos pero que si comparte, en cambio, su amigo el Padre Sarmiento (214). Este en sus "Memorias para la historia de la poesía y de los poetas españoles" (215) hace una declaración de principios:

(La Historia) "debe instruir a los hombres presentándoles los sucesos más memorables, no solo belicosos, sino también físicos, cosmográficos, políticos, morales y literarios".

Su confianza en la influencia pedagógica y moral de la Historia y su mentalidad de historiador se van a ir trasluciendo continuamente en los sistemas de adornos que propone tanto para las esculturas exteriores e interiores del Palacio Real como para la serie de tapices que debían ilustrar en su interior las principales acciones de Felipe V.

En cuanto a lo primero, Sarmiento, como casi todos sus contemporáneos, sigue teniendo una confianza ilimitada en la influencia adoctrinante de las artes (216). En este sentido los hombres de la primera ilustración española siguen valorando el valor pedagógico de la imagen igual que los pedagógos del siglo anterior; en este sentido no deja de ser interesante constatar como el conde de Teva repite ciento cincuenta seis años después el mismo alegato que lanzara Saavedra Fajardo (217) a favor de un ideal artístico ético-político:

"Las bellas artes... son humanamente útiles y provechosas al Estado, quanto depositado el Gobierno en manos de un legislador sabio, no permite que sean prostituidas, ni que se use de ellas para hermosear y disfrazar el vicio con los colores de la virtud y encender el ánimo con atractivos que encierran en sí verdadero riesgo" (218);

la idea por tanto no es nueva, ni esencialmente distinta de lo



que veíamos en el siglo anterior; tampoco lo será la referencia a las costumbres griegas o romanas como justificación histórica (219) ni la opinión de que los ejemplos de la propia dinastía o de la propia nación son más efectivos (200). Pero sin embargo será mucho mayor la insistencia en la necesidad que eso que se pide desde el papel y desde los discursos se trasluzca en una práctica corriente:

"¡Cuan glorioso proyecto sería el de levantar estatuas, monumentos y columnas de estos varones! Colocarlos en los parajes más públicos de la villa capital con un corto elogio de cada uno citando la historia de sus hazañas! ¡Qué mejor adorno de la corte! ¡Qué estímulo para nuestra juventud, que se criaría desde su niñez a vista de unas cenizas tan venerables!" (221)

En este sentido es interesante señalar como entre los temas propuestos para los concursos en la Academia figuran mausoleos y monumentos conmemorativos a los héroes (222). Por ello, cuando el Padre Sarmiento concibe el monumento en general, y el palacio en particular, en términos pedagógicos

"De este modo será el adorno propuesto (del Palacio) un vivo libro de mármol, en el cual doctos, nobles y plebeyos vean, contemplen, lean y admiran, no sin propia instrucción y sin especial complacencia la historia de España"- (223),

se está insertando coherentemente en las corrientes ideológicas propias de su siglo. Pero el monumento no sólo lo piensa, y eso es importante, en relación con su incidencia inmediata sobre la reforma de las costumbres de sus contemporáneos, sino que lo piensa en función de los historiadores de un futuro

muy lejano -cinco mil años propone él- (224) tratando de ahorrerles los sinsabores que a él, como historiador, le produce la escasez de datos sobre nuestra historia pasada (225). Por ello, cuando se le encarga confeccionar la inscripción que se

debía poner en la fachada del Palacio Nuevo, Sarmiento propone convertirla en un auténtico "monumentum" histórico y encomendarle la mayor cantidad posible de información. Por ello no es partidario de que

"en edificio tan célebre como será el nuevo palacio se ponga una sola y concisa inscripción, por no oponerse a la moda de los nimiamente anticuarios (226), ... sino muchas y en varios sitios; muy largas, muy individuales, muy claras y de contextos muy útiles para la instrucción de la posteridad" (227)

cosa que si no era práctica corriente en la arquitectura de su tiempo tenía por lo menos cierta tradición literaria (228) y, desde luego, se encontraba sancionada por determinados ejemplos de la arquitectura antigua (229), obteniendo así una justificación histórica, que no deja de aprovechar el benedictino para sostener su causa, además de los principios estéticos que también invoca, porque ésta, recorriendo la cornisa con sus caracteres de bronce dorado, "no será el menor y menos hermoso adorno del Palacio, porque le servirá de una faja dorada, como corona" (230), siendo además un adorno útil (231).

Acercas de cual debiera ser la naturaleza de la información vertida en la inscripción, el Padre Sarmiento expone lo siguiente

"debe quedar memoria eterna de los hombres, edad, nacimiento, coronación y reinado de sus majestades; la ascendencia y descendencia con toda claridad y con alguna extensión; memoria de todos los reinos y provincias que S.M. actualmente domina dentro y fuera de España y de todos los demás a que tiene justo derecho y pretensiones; y, si pudiese ser, un tanto del número de vasallos que le obedecen y de las anuales ventajas que

"

le contribuyen...

Debe especificarse el sitio físico y cosmográfico en que se funda el palacio, los edificios que en él le precedieron, el año, mes, día y hora en que se quemó el palacio viejo y en que se bendijo y se puso en los cimientos del nuevo la primera piedra, y, finalmente, en que se acabó toda la obra; la fecha, o data, de haberse echado la primera piedra debe quedar acompañada de las famosas eras o épocas antiguas y modernas de todo el orbe. Sería también muy útil que se les agregase la época astronómica, o el tema celeste de aquel día, no para lisonjear la vanidad de la astrología judiciaria, sino para que el cómputo astronómico quedase arreglada la cronología civil.

Debe así mismo, quedar memoria del Papa, y de otros Príncipes y Reyes coetáneos de S.M. y los correspondientes años de sus reinados (232),

información que se complementaría con la suministrada por el propio programa de esculturas en el que se vería la serie completa, con todas sus ramas colaterales, de todos los reyes españoles, y los territorios que pertenecen a la corona, de forma "que de un modo o de otro quedase esculpida en el palacio una eterna memoria del estado actual y presente en que se hallaba la monarquía española" (233), y a la que se añadía la biblioteca sumaria que debería ser enterrada con la primera piedra: Atlas, libros de historia, el Diccionario español de la Real Academia, las láminas de todos los alfabetos conocidos y sus correspondientes equivalencias mutuas, la serie de los reyes de España y los retratos auténticos conocidos de sus miembros (233 a).

Con ello queda tranquila su conciencia por no haber escamoteado a los historiadores de generaciones venideras los

documentos básicos para levantar sus historias. Además, frente al prurito de los "anticuarios" de que la inscripción sea en latín él propone, sin oponerse a que se escriban algunas, que se emplee el castellano actual de forma que sea más claramente inteligible para todos y para que quede como un punto de referencia para poder conocer la evolución del lenguaje y sus modificaciones y para que, en caso de que llegara a desaparecer, quedara una muestra del idioma que entonces se hablaba (234); cosa ésta que por otra parte estaba sancionada por la propia costumbre de la antigüedad, que "Augusto no mandó escribir el monumento sino en la lengua vulgar corriente, que entonces era latina" (235).

Esto en cuanto al futuro; en cuanto al presente aplica a su sistema de adornos la crítica que como historiador aplicaba en sus obras: arremete contra los falsos cronicones y contra las afirmaciones sin fundamento probado (236), pues "es cosa muy seria el adorno de tan magnífico Palacio y que se fabrica para la eternidad que admita noticias notoriamente fingidas y de ayer para acá" (237); manifiesta su interés por la genealogía (238), su fe ciega en la cronología como instrumento eficaz de la crítica histórica y la necesidad de ajustar toda y cada una de las cronologías que se emplean o han empleado según las diferentes épocas y culturas (239). La pasión por la cronología le va a causar un serio dilema en la serie de tapices con la historia de Felipe V para el Palacio Real, pues se encuentra frente a una alternativa irresoluble: siendo las selas -y por consiguiente los tapices que las decoran- de diferentes tamaños habrá de prevalecer el criterio cronológico o el de, aun trastocándolo, reservar para las piezas de mayor tamaño la representación de los acontecimientos



más importantes de su reinado dejando los secundarios para los tapices más pequeños (240). También traspone su experiencia sobre los documentos de archivo y las fuentes primitivas (241); y, finalmente, exige una actitud minuciosa en la representación de rostros, trajes y adornos cotejándolos con los elementos de comparación más precisos de que se puedan disponer: las monedas y medallas (242) fundamentalmente, y las obras de arte, grabados, pinturas, esculturas y relieves aunque muy toscos, de donde se pueden obtener datos enormemente precisos. Es más, cuando elabora el programa de tapices (243) propone a los artistas que van a trasladar sus ideas a dibujo que busquen, para inspirarse y representar el suceso con el mayor rigor, las medallas conmemorativas que se hicieron acuñar en cada ocasión, donde, además de los trajes, se puede encontrar como eran los rostros de los personajes en el momento mismo de su acción. En ese mismo programa insiste repetidamente en que se debe tener especial cuidado en ajustar las facciones del rey a las que correspondían a sus edades respectivas, y en ello podemos ver tanto su voluntad de rigor histórico, como la confianza en que de esa forma la fuerza del ejemplo será mayor y el precedente que encuentra en prácticas semejantes entre los romanos, cosas todas que volvemos a encontrar en una obra histórica de Flórez de empeño semejante (244), si las facciones de los reyes anteriores al advenimiento de los Reyes Católicos se han perdido irremisiblemente, a partir de ellos hay retratos que se pueden copiar con la seguridad de que son fidedignos. Por ello, cuando se entera de que por conveniencias de la marcha de la construcción se pretende transformar la estatua de Ramiro I en Eurico, su respuesta es fulminante:

"Es imposible que este rey pueda transformarse en Eurico ya por la cabeza de moro que muchos siglos despues entraron en España, ya por la espada larga que no había en tiempo De Eurico, ya por los armiños y manto real que no se usaban entre los godos primitivos, ya porque Eurico debe ser un capitán romano, etc... de modo que no resulten muchas impropiedades intolerables; y a los venideros no se les ha de satisfacer en sus reparos con decir que se quitaron los andamios antes de tiempo" (245).

Así pues, en los principios que animan la composición de la serie de reyes que debían decorar el exterior del Palacio (246), aunque puedan encontrarse ciertos paralelismos con las proposiciones que desde posiciones mucho más tradicionales sostenía su casi contemporáneo Interián de Ayala (247), alimenta un espíritu nuevo. El acercamiento al pasado no es ya el del "erudito", sino el del "historiador". Su representación tiene que estar guiada por el rigor más puro y no por el decoro, y, por tanto, en este ambiente la casuística que se venía desarrollando en torno a como debían ser las representaciones históricas ha perdido las propias bases en que se sustentaba. Bajo este nuevo punto de vista, el de aberración absoluta es el esófeto más suave con que se puede calificar la defensa que hace Foussin de su libertad en el tratamiento de tomas históricas:

"...dans les choses qu'il veut représenter, lesquelles se peuvent prendre & considerer comme elles ont été, comme elles sont encore, ou comme elles doivent être" (248).

# NOTAS

- 1) INTERIAN, 1782, t.I, p. 9
- 2) De gloria Atheniensium, 347 a -C. "Dixit Simonides picturam esse poesim tacentem, poesim picturam loquentem"
- 3) Sobre este tema, BORINSKI, 1914; PANOFKY, 1968; CLEMENTS 1960; LEE, 1974.
- 4) Poética II, 1 y XXV, 26-28.
- 5) "La historia es el elemento principal de la tragedia y prácticamente su alma. En segundo lugar vienen los caracteres. Algo similar sucede en la pintura: Si alguien embadurnase un lienzo con colores, aun si lo hiciera con los más hermosos, pero sin un dibujo preestablecido no podría producir el mismo placer que si dibujase solamente los contornos de una figura". Poetica, VI, 19-21.
- 6) De Arte Poetica, 1-13.  
 Humano capisi cervicem pictor equinam  
 iungere si velit et varias inducere plumas  
 undique conlatis membris, ut turpiter atrum  
 desinat in piscem mulier formosa superve,  
 spectatum admissi risum teneatis, amici?  
 Credite, Pisones, isti tabulae fore librum  
 persimitem, cuius, velut aegri somnia, vanae  
 fingentur species, ut nec pes nec caput uni  
 reddatur formae. "Pictoribus atque poëtis  
 quidlibet audiendi semper fuit aequa potestas".  
 Scimus, et hanc vanam petimusque damnumque vicissim,  
 Sed non ut placidis coeant immitia, non ut  
 serpentes avibus gementur, tigris agni.
- 7) "Ut pictura poësis; erit quae, si propius stes,  
 Fe capiat magis, et quaedam, si longius abstes;  
 haec amat obscurum, volet haec sub luce videri  
 iudicis argutum quae non formidet acumen;  
 haec placuit semel, haec deciens repetita placebit."  
 De Arte Poetica, 361-365.
- 8) Sobre la importancia de las poéticas vease por ejemplo el siguiente texto de LOPEZ PINCIANO (1973 t.III, p. 227-228)

"A mí me parecía hasta agora que la poesía era superflua en el mundo, como yo carecía de su noticia y conocimie(n)-to; ya q(ue) le tengo, me parece q(ue) los que no le tienen, dexan de tener uso de razón y que son unas alimañas. Passo dixo F(adrique), no tanto; que sin Rethórica ay hom-bres, y también los avrá sin Poética. Son éstas partes que ornan mucho a un hombre entre las demás artes y disci-plinas, mas no de manera que de la una ni de la otra esté pendiente el uso de la razón, ni aun el uso de ellas, por-que sin arte Rethórica ni Poética podría aver hombre que las entendiessen, y yo sé adonde Arist(óteles) duda si las obras de Homero fueron hechas con arte o naturaleza sola. Digo, pues, que sin Rethórica ay rethóricos; y sin Poética ay poetas; sin arte Lógica ay lógicos naturales; q(ue) el hombre tiene el uso natural de la razón, el qual es la fuente de todas estas cosas.

Yo confieso, dixo el P(inciano), lo que dezís, y más confieso lo de la Poética, porque veo muchos que naturalmente mienten este mundo y el otro; mas va tanta diferencia de mentira a mentira, que una deleyta y enseña; otra enoja y desenseña; y me quisiera hazer todo lenguas para acabar de elebar lo que empecé"

- 9) Luis Alfonso de Carballo, a principios del siglo XVII reduce la libertad concedida por Horacio a poetas y pintores a ajustarse a los principios de la verdad: "Estas figuras, pues que los antiguos pintavan, vinieron los poetas a trasladerlas en letras, y pintarlas bocalmente en sus elega(n)tes versos, porq(ue) dixo Oracio in Posti. Tenían igual lice(n)cia con los pintores, porque como un pintor pudo pintar un Rey con tres Cuerpos, para denotar la conformidad de los tres Reyes hermanos llamados los Gariones, bien puede el Poeta con este propio intento y fin, pintarlo y fingirlo así en sus versos. Y así dixo muy bien Lactancio Firmiano, que el officio del Poeta es tratar las cosas verdaderas en otras semejantes especies, embuel-tas con obscuras figuras, y así los llama veracissimos, y dize, q(ue) por no les entender son tenidos por mentiro-sos. Ves aquí de donde procedieron, y tuvieron(n) principio las ficciones de los Poetas, siendo verdaderas señales de verdades ciertas, y aun imitadas del viejo testamento, y de las divinas letras, y de sus figuras y sentidos" (CARBALLO, 1602, t.I, n.111 y 112. ver tb. t.I, p.62).

- 10) BEDAT, 1974; GALLEGO, 1978; CHECA, 1980 y GARCIA FELGUERA 1981.



- 11) PALOMINO, 1947, p. 126. Palomino recoge la argumentación de Calderón de la Barca en su Tratado defendiendo la nobleza de la pintura (publicado por NIPHO 1781. t.IV) y vuelve a insistir sobre este punto en el t.I, libro II, capítulo VI, donde hace referencia explícita al gran dramaturgo: "El no connumerar la Pintura (dice, pues, don Pedro Calderón) entre las siete artes liberales... no fue omisión, sino cuidado; respecto de ser tan arte de las artes, que a todas las domina, sirviéndose de todas... Conque contribuyendo a la Pintura, la Gramática sus concordancias; la Dialéctica sus consecuencias; la Retórica sus persuasiones; la Poesía sus inventivas; sus tropos la Oratoria; la Aritmética sus números; la Música las consonancias; la Simetría sus medidas; la Arquitectura sus niveles; la Escultura sus bultos; la Perspectiva, y Optica sus aumentos; y disminuciones; y finalmente, la Astronomía, y Astrología sus caracteres para el conocimiento de las imagenes celestes: ¿Quién duda, que el número trascendente de todas las artes, sea el principal, que comprenda a todas?" (p. 195-197). Una argumentación semejante hacia páginas atrás "... porque si la Pintura estuviese connumerada entre las siete artes liberales, se le hiciera manifiesto agravio; porque de ese modo sería sólo una de ellas, siendo como es, un compendio de todas (p. 168); ver tb. CURTIUS, 1976 p.776
- 12) Las cuales ejecutorias aquí mencionadas paran en mi poder, insertas en un testimonio auténtico; y a pedimento mío es tan protocolizadas en el registro de escrituras públicas... porque en todo tiempo hallen el recurso cierto los profesores de esta arte sin dejarlo a la contingencia de que se perudiesen unos instrumentos tan importantes: como todo consta más largamente en el dicho testimonio; el cual, porque sirva de antorcha en la profesión, para justificar, y defender con él siempre sus inmunidades, se ponga después de mis días... en poder del pintor de cámara, que fiere, transfiriéndose siempre al sucesor; para que éste, como padre de la profesión, con estas armas la empare y defienda en sus infortunios" (PALOMINO 1947, p. 162).
- 13) PALOMINO, 129; ver nota 30.
- 14) PALOMINO, 129.
- 15) "que se adquiere solamente por la repetición de una simple,

y material práctica, y ejercicio corporal, en humildes, bajas y poco decentes operaciones: que por eso se llama sórdida; porque mancha, humilla y ensucia el esplendor del sujeto en la calidad y en la persona; como se califica en los que usan mandil: y así, ésta propiamente no es arte, sino impropia

16) PALOMINO, 1947, p. 130.

17) ibidem, p. 209

18) ibidem, p. 131

18a) Veanse por ejemplo Penegyrico por la poesia publicado anónimo en Sevilla en 1627 o la Questión sobre el honor debido a la poesia de Lope de Vega. Y Gracián comenta en un pasaje del Criticón:

"-Mayor reparo es el mío, dijo Andremito, y es cuál sea la causa que los príncipes se pagan más, y las pagan también a un excelente pintor, a un escultor insigne, y los honran y premian mucho más que a un historiador eminente, que al más divino poeta, que al más excelente escritor. Pues vemos que los pinceles sólo retratan lo exterior, pero las plumas el interior, y va la ventaja de uno a otro, que del cuerpo al alma exprimen aquéllos, cuando mucho el tallo, el garbo, la gentileza, y tal vez la fiereza; pero éstos el entendimiento, el valor, la virtud, la capacidad y las inmortales hazañas. Aquellos le pueden dar vida por algún tiempo, mientras duraren las tablas o los lienzos, ya sean bronce; mas estas obras por todos los venideros siglos, que es inmortalizarlos; aquellos los dan a conocer, digo a ver, a los pocos q. llegan a mirar sus retratos; mas éstos a los muchos que leen sus escritos, yendo de provincia en provincia, de lengua en lengua, y aun de siglo en siglo.

-¡Oh, Andremito, Andremito, le respondió a Prudente, ¿no ves tu que las pinturas y las estatuas se ven con los ojos, se tocan con las manos, son obras materiales, no sé si me has entendido?

-Bastantemente"

GRACIAN, 1975, p. 330.

19) ibidem, p.132.

20) "los pintores eruditos, especialmente inventores, tienen

pieza separada, que llaman el estudio, donde estan los li  
bros, papeles y modelos; y donde se retiran a especular e  
inventar lo que se les ofrece. Pues ¿cuál de las artes li  
berales se adornará de especulaciones más profundas? ¿Cuál  
de las mecánicas blasonará competencias tan eruditas?"  
ibidem, p. 132. Y en otro lugar refiere que "habiendo muer  
to un gran pintor en esta Corte, y que había estudiado en  
Roma; le pregunté a un pariente, y discípulo suyo, si en  
el expolio habían quedado algunos libros de la Pintura. A  
que respondió: "Que si de la Pintura había libros": ¡Oh,  
desventurados, los que aprenden tan ilustre facultad, sin  
más estudio, ni especulación, que el uso de verlo hacer,  
como se practica en el ejercicio más mecánico" Ibidem, p.  
638. ver CAROUCO, 1979, p.201.

- 21) "El formar las ideas para las pinturas, es empresa tan di  
fícil, que aun los hombres más doctos se han reconocido  
insuficientes en proponer argumentos de sus discursos, pa  
ra las inventivas de los pintores, Y no hay que extrañar  
la proposición; pues ha mostrado la experiencia, que cuan  
to son más sutiles en la especulación, y el concepto; tan  
to más son impracticables en la ejecución de la pintura;  
porque su misma elevación los abstrae, y retira de aquel  
acto práctico, material visible, de que necesita el arte,  
para la reducción de sus conceptos en forma perceptible e  
el sentido de la vista", Ibidem p. 647.

- 22) Las biografías de artista de Vasari, Ridolfi y Bellori,  
para conocer "las peregrinas ideas, que ejecutaron en sus  
materiales obras; la Biblia y el Flos Sanctorum para las  
historias sagradas; Tito Livio, Tácito y Lipsio para la  
historia romana; Herodoto Procopio Cesariense, Quinto Cur  
cio y Suetonio, para las demás historias antiguas; los his  
toriadores modernos, sin especificar; Suidas y Plutarco  
para las historias de los hombres ilustres de la antigüe  
dad; para las fábulas mitológicas las Metamorfosis de Ovi  
dio y el Teatro de los Dioses de la Gentilidad del padre  
Vitoria y Aguilar; para las alegorías y conceptos morales,  
Ripa, Pierio Valeriano, Paulo Giovio; Gabriel Simeón, Clau  
dio Paradino y Alciato, así como la Empresa Política de  
Saavedra Fajardo y las Sagradas de Francisco Nuñez de Ce  
peda. vid. nota 21.

- 23) Ibidem p. 99 y ss. y 647 y ss.

- 24) Ibidem p. 206,207.

- 25) ibidem n. 207; y, hablando del misterio de la Trinidad y su representación simbólica señala como "un objeto tan incomprensible, e inefable, ...expresarlo por frases tan ocultas, y por enigmas tan escondidos, que más parece ocultarle, que descubrirle; es incluir en la misma explicación su misma inefabilidad. Siendo este estilo tan acreditado en divinas, y humanas letras" (p. 207-208; sobre la representación de la Trinidad y sus problemas teológicos ver también las pp. 655 y ss.)
- 26) Lo mismo digo de la definición de San Agustín para las artes liberales; pues si estas son aquellas, que son dignas de hombre cristiano, y nos enseñan el camino de la verdadera Sabiduría (239); ¿Cuál mejor, que aquella arte, de cuyas mudas, si elocuentes cláusulas, usaba la primitiva Iglesia, para enseñar a los fieles el camino de la verdad en los libros abiertos de las historias sagradas... delineadas con la tática retórica de los pinceles? ¿Cuál mejor, que aquella que ha producido efectos tan maravillosos, convirtiendo los ánimos más endurecidos al suave yugo de nuestra religión...? ¿Cuál mejor que aquella, cuyas sagradas flechas se introducen por el más nodoso de los sentidos (247), logrando tan poderosos efectos... la oculta poderosa fuerza del arte...? Ibidem 133-134.
- El argumento teológico del valor de la pintura sagrada para demostrar la nobleza del arte había sido empleado también por la poesía con el mismo fin entre otros por Fray Luis de León: "(La poesía) sin duda la inspiró Dios en los hombres para con el movimiento y espíritu della levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino aliento celestial y divino; y así, en los profetas cuasi todos, así los que fueron movidos verdaderamente por Dios, como los que incitados por otras causas sobrehumanas hablaron, el mismo espíritu que los despertaba y levantaba a ver lo que los otros hombres no veían, les ordenaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablaban, y para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes" (De Los Nombres de Cristo. Madrid. Compañía Ibero-Americana de Publicaciones. (s.a). t. I, p. 110); y en otro lugar: "No porque la Poesía, mayormente si se emplea con argumentos debidos, no sea digna de cualquier persona y de cualquier nombre - de lo cual es argumento que conviene haber usado Dios de ella

en muchas partes de sus Sagrados Libros" (Las poesías de Fray Luis de León, ed. O. Macrí, Salamanca, 1970).

- 27) IRALA, 1979; BONET, 1979, p. 41 y ss.
- 28) CAROUCO, 1979, p. 18 nota 16.
- 29) CAROUCO 1979, p. 18 y 188 y ss.
- 30) RIPA, 1626 p. 328.
- 31) "L'intelletto è per natura incorruttibile, & non invecchia giamai, & però si dipinge giovane" ibidem, p. 328.
- 32) "La corona... (es) segni del dominio, ch'esso hà sopra tutte le passioni dell'anima nostra, & sopra l'istessa volontà, la quale non appetisce cose, che prima da esso non venga proposta". ibidem, p. 328.
- 33) "La fiamma è il natural desiderio di sapere, nato dalla capacità della virtù intellettuale, la quale sempre aspira alle cose alte, e divine, se da'sensi, che volentieri l'obediscono, alla consideratione di cose terrene, e basse non si lascia sviare." Ibidem, p. 328.
- 34) "Il motrar l'aguila co'l dito, significa l'alto dell'intendere, essendo proprio dell'intelletto il ripiegar l'operatione in se stesso, vincendo l'aguila nel volo, la quale supera tutti gli altri uccelli, & animali in questo, come anco nel vedere". Ibidem, p. 328.
- 35) "L'ale, che porta in capo, significano l'elevatione dell'intelletto, perche alzandosi egli per l'acquisto della Gloria, dell'honore, e dell'immortalità, viene in cognitione delle cose alte, o celesti." RIPA, p. 331.
- 36)
- 36) ibidem, p. 479.
- 37) La alegoría de la pintura en la lámina del título lleva también entre sus atributos las alas de la investigación.
- 38) Citando como autoridad a Filón "El non mirabimur Picturam ut magnam scientiam, cuius Sacratum opus extat factum ratione sapientissima (De Somnis o Quod a Deo mittantur somnia 380); PALOMINO (1947 p. 144) tambien se remite a la autoridad de este pasaje.

- 39) PALOMINO, 1947, p. 207, ver supra.
- 40) "pues se han visto efectos maravillosos, logrados por medio de las pinturas sagradas, con la asistencia de los di-  
vinos auxilios: por lo cual llama su autor a los pintores,  
Ministros del Verbo, o de la palabra de Dios." PALOMINO,  
1947, p. 214; vease tb. CARDUCHO, 1979, p. 137 y ss. de  
en definitiva proceden.
- 41) vease sobre todo el capítulo XXVIII del Discurso interno  
alle imagine sacre e profane, Bologna, 1581, "Autorità  
della Schrittura Santa e de' sommi Pontefici e de' concilii,  
che provano l'uso delle sacre imagini.
- 42) "Que la nobilissima Arte de la Pintura tiene por fin a Dios,  
su Criador, y Señor nuestro, como tenemos dicho, y seme-  
jantemente por las causas referidas del Concilio: tambien  
mira al proximo, pues se pretende la unión y conversión  
suya, y no menos la propia: pues quien podrá pintar, que  
tal vez no se mueva y convierta en aquello que está hacien-  
do, con el entendimiento, y sentidos? Y estas tres cosas  
se reducen justamente a la Caridad" CARDUCHO, 1979, p. 138.
- 43) RIPA. 1625 p. 583.
- 44) ibidem p. 582.
- 45) "Que participe de la nobleza natural, que es la segunda,  
tampoco si duda; porque la Ciencia es un conocimiento de  
la cosa, mediante la causa, por la qual es, que es lo mis-  
mo que saber, y poseer con conocimiento cierto, y con ra-  
zón, la calidad de la cosa que se profesa; y Arte es su ha-  
bito operativo, que tiene y ha recta razon y orden de las  
cosas factibles. Que juicio negará que se difundan ambas  
definiciones de la docta pintura? CARDUCHO, 1979, p.136;  
estas definiciones tienen su origen en la Ética a Nicoma-  
co de Aristóteles (lib. VI. cap.6) y la toma también Gu-  
tierrez de los Rios ( p.10 y 11)
- 46) "También digo que así como la práctica, sin teórica, es un  
cuerpo sin alma; la teórica sin práctica es un alma sin  
cuerpo" PALOMINO, 1947, p. 601.
- 47) CARDUCHO, 1979, p.205.

- 48) PALOMINO, 1947, p. 219; ver tb. p. 507 y 559: "la idea suple, lo que en el natural falla".
- 49) En el grabado del libro de Carducho no es la Naturaleza quien acompaña al pintor sino la Fama, según se desprende de la poesía de Antoni o Herrera que la antecede y de los atributos que lleva, el corazón colgando de una cadena del cuello y la rama de olivo en la mano simbolizando la justa fama de los hombres de bien y de las obras ilustres respectivamente según RIPA (1625 p. 219).
- 50) La recoge PACHECO, 1956, t. I, p.98-99 y SAAVEDRA, p.40.
- 51) RIPA, 1625, p.516-517. En el grabado de Carducho expresa una idea semejante al mono que aparece en primer término sobre la balaustrada (ver RIPA, 1625, p. 320) y que ha desaparecido en la versión de Irala.
- 52) RIPA, 1625, p. 517.
- 53) Desde la antigüedad el arquetipo de "laudatio" de cualquier arte consta de las siguientes momentos: antigüedad de su invención y origen divino; utilidad moral o política; conocimiento enciclopédico y totalizador que supone; relación de héroes y de artífices famosos que lo practicaron. (CURTIUS, 1976, p.761). Todos ellos aparecen en Irala.
- 54) En ella incluye los siguientes versos:
 

Príncipes las han honrado  
 Pues Vitrubio fue aplaudido  
 I Fidias ennoblecido  
 I Parraso coronado  
 Ser Noble y liberales  
 Estos Vlasones contienen  
 Por esto estas Armas tienen  
 Con las palmas inmortales.
- 55) Sobre este tema vease CURTIUS, 1939, y CURTIUS 1976, t. II, "Dios como artífice", y "La teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII", y "La teoría del arte en Calderón y las artes liberales. Sobre la difusión del tópico en la literatura artística ver SCHLOSSER, 1927; CARDUCHO, 1979, notas 496 y 723.

- 56) En el borde superior se lee Deum primum esse Autorem "Imaginum qui primum sui Imaginem dipinxit in homine". Esta cita de Renato Laurencio (In Tertuliano, libro IV) aparece también PALOMINO, 1947, p.155. El mismo argumento se utiliza en ocasiones afirmando que el hombre es el "poema de Cristo" para demostrar la nobleza de la poesía basándose en la autoridad de San Pablo (CURTIUS, 1978, p.772)
- 57) "Filius Dei est Pictor huius imaginis".
- 58) PALOMINO, 1947, p.155.
- 59) Cuatro en vida: la que envió a Albagaro, los tres dobles del paño de la Verónica; y cuatro después de muerto: las dos de los Santos Sudarios.
- 60) Sobre la perfectibilidad de la Naturaleza por la pintura vease lo arriba expuesto. E l propio Calderón en "El pintor de su deshonra" trata de la Pasión de Cristo como pintura "que es capaz de devolver al Mundo su perdida inocencia y belleza".
- 61) CALDERON 1781.
- 62) CARDUCHO 1979, 322.
- 64) CALDERON relata así el origen de la pintura: "su taller primero la luz, su primer bosquejo la sombra, su primera lámina la arena, su primer pincel el dedo y su primer artificio la joven travesura de un acaso" (1781). Y añade CARDUCHO (1979, p.177) "que no es pincel como los de la luz del Sol, cuyos rayos (que son las pinceladas) hacen en el aire, por medio de las luces, hermosísimas Pinturas" copiando a continuación un anónimo epigrama que insiste sobre el tema:
- "Cogió una tarde Febo su pincel,  
Y sobre el lienzo de una nube añil  
Tirando líneas de oro entre marfil  
Dexolo tan hermoso como él".
- 65) "Sin ello, todo es un caos tenebroso: la artificiosa perfección de tantas elegantes formas visibles, se queda suprimida en los oscuros borrones de las tinieblas, faltando la luz" PALOMINO, 1947, p.115.



- 66) "Ut Parrasius Pictor purpuream vestem gestaverit, et corq  
nam habuerit auream in capite" (De Vera Historia libri XIV,  
, MDCVIII. liber IV, 11, pp.147 y 148).
- 67) CARDUCHO 1979, p.2.
- 68) PALOMINO, 1947, p. 251 y 252.
- 69) vease nota 53.
- 71) Además, para Palomino "la primera propiedad, que acciden-  
talmente insiste en la pintura es ser virtuoso deleite...  
pero lo más singular de esta virtud, es lo útil, y delei-  
table: útil, no sólo por el acto virtuoso, sino por el  
efecto, que de él procede, logrando ver, y poseer una  
obra, tan plausible de su propia mano, para ornato, culto,  
devoción, u obsequio: lo que no sucede a otros ejercicios,  
que, o no dejan cosa visible después de concluidos, como  
el cantar, o el danzar...; o no son tan plausibles sus  
obras que pueden servir a fines tan honestos. Deleitable  
es, no solo por la fruición, y recreo, que causa después  
de obrado, sino por el gusto con que se obra, (que según  
el filósofo cordobés) aún es mayor que el de pintar que  
el de haber pintado" (PALOMINO, 1947, p.211); pensamiento  
éste en el que todavía sigue vigente la máxima horaciana  
de que tanto la pintura como la poesía deben ser fuente  
de instrucción al tiempo que de deleite (De Arte Poética,  
333 y ss.) y que no empezará a quedar olvidada hasta co-  
mienzos del XVIII, cuando, en palabras de R.W. Lee, "gli  
scrittori di estetica cominciarono ad abbandonare la con-  
cezione in termini psicologici ed emotivi del piacere che  
l'arte aneca" (LEE, 1974, nota 135, p.56-57)
- 72) HORACIO, De Arte Poetica, 9 y 10.
- 73) De gloria Atheniensium, 347, a-c.
- 74) Las armas de la poesía están representadas por el cisne,  
que según Rippe "su vecchiezza vè meglio articolando la  
voce, per estenuari la gola; & così i poeti vanno miglio-  
rando nell'arte loro con gli anni, come si racconta di  
Edipo Colonneo, & di altri (1627, p. 520)

- 75) vease LEE, 1974 notas 134 y 135, pp.55-57.
- 76) PALOMINO, 1947, p. 213-214.
- 77) ibidem, p. 215.
- 78) LOPEZ PINCIANO, 1973, t.I, p.169-170. Continúa su exposición relatando una anécdota: "Valerio se fue a reposar; el qual, luego q(ue) fué dentro de cama, pidió un libro para leer, porque tenía costumbre de llamar al sueño con alguna lectura el libro se le fue dado, y él quedo leyendo mientras los demás estábamos en una espaciosa sala... Al medio estava nuestro regocijo quando entró por la sala una dueña que, de turbada, no acertava a dezir lo que quería y, después, dixo q(ue) Valerio era defunto: ...yo llegué antes [que los demás] y hallé a mi compañero como que avía buuelto de un hondo desmayo; la causa le pregunté y qué avía sentido. El me respondió: "Nada, señor, estava leyendo en Amadís la nueva que de su muerte truxo Archelansa, y dióme ta(n)ta pena, que se me salieron las lágrimas; no sé lo que más passó, que yo no lo he sentido". La duela dixo entonces: "Tan muerto estava como mi abuelo; q(ue) yo le llamé, le puse la uña del pulgar entre uña y carne del suyo; no sintió más que un muerto". Porque el caso no fuese entendido, dixe en alta voz: "No es nada: un desmayuelo es que le suele tomar otras veces al señor Valerio"; y, dize(n)do: yo q(ue) co(n)venía dexarle reposar solo en su aposento, al tiempo de mi salida dixo la dueña embaxadora: "Señor, por amor de Dios, que saque con sigo aquel caballero que hizo el daño con su muerte, que si acierta a resucitar, no será mucho que trayga otro desmayo de goço, como antes lo truxo de pesar". Yo dissimulé, y peresciendome dezía bie(n) la muger, lleno de una secreta risa, saqué el libro de Amadís de conmigo.
- Este es el caso, del qual se puede colegir fácilmente cuánto daño traygan co(n)sigo essas ficciones, pues no sólo alborotó la de Amadís al lector Valerio, mas a toda la gente de la boda que fue llamada y convidada.
- F(adriques) y U(go) se rieron mucho, y Ugo dixo: Bla(n)do era de corona esse cavallero. (p.170-173)
- 79) vease por ejemplo WEISBACH, 1948; HALE, 1932; ZERI, 1957.

80) "...ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi; non solum quia admonetur propulus beneficiorum et numerum quae a Christo sibi collatae sunt, sed etiam quia Dei per Sanctos miracula et Salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur, ut pro iis Deo gratias agent, ad Sanctorumque imitationem vitam-moresque suos component, excitenturque ad adorandum et diligendum Deum et prelatem colendam" ra producido por PALEOTTI, Discorso... t.II. p.240-241.

81) De Arte Poetica.

82) CICERON, Ad Pisonem, 180-181; GOMBRICH, 1978, p.205-206.

83) Ver MARAVALL 1975, II.

84) RIPA, 1627, Proemio.

85) "Que la empresa tenga buena vista y... à las cosas tengan en sí proporción" OROZCO, 1591, fol. 38.

86) Juan de Aguirre en la apropiación de BAÑOS, 1670.

87) CICERON, De Oratore III, 155.

88) GOMBRICH, 1978.

89) KLEIN, 1970, p. 146.

90) PRAZ, 1939

91) KLEIN, 1970, p. 127

92) CHIOCCO, 1601.

93) BOUTHOUS, 1671. Opinión en la que insiste Emanuele TESAURO en el "Cannocchiale": "E questa è la ,stafora, madre della poesia, de' simboli e delle imprese" (1978, p.26).

.. 94) TESAURO, 1978.

95) TESAURO, 1978, p.67-68.

- 96) De las numerosas ediciones de esta obra hay que considerar como definitiva la edición de Zavatta de 1670, cuyo texto es el único que se puede decir que responda al verdadero pensamiento de E. Tesauro frente a la gran cantidad de impresiones que se hicieron sin su consentimiento y aprobación.
- 97) En la dedicatoria de la obra Vincencio Juan de Lastenosa denunciaba a Matteo Peregrini de haber plagiado la obra de su amigo en su "Delle Acutezze", obra aparecida tres años antes que la primera edición de Gracián. El italiano contestó a la acusación, formulando a su vez la contraria, publicando "I fonti del ingegno". La similitud entre las obras de Pellegrini y Gracián es relativa tan sólo, pues el primero se muestra un tanto reticente frente a ella y censura su abuso mientras que el segundo la coloca en la cima sus valores estéticos y literarios.
- 98) "Tiene cada potencia un rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos; entre los de la mente reina el concepto, triunfa la agudeza" GRACIAN, 1974, p.10-11.
- 99) ver notas 85 y 86 .
- 100) GRACIAN, 1974, p.289-290.
- 101) ibidem p. 308.
- 102) "A lo extraordinario de la transformación, se añade lo entretenido de la narración fabulosa, en que está la dificultad de saberla inventar bien empeñada y entretajida de dificultades y aprietos, y cuando ésta más se va empeñando, hace más gustosa la traza y el artificio; pero siempre ha de atender al fruto de la moralidad, que es el fin de lo dulce y entretenido" Ibidem, p. 296.
- 103) Ibidem, p.303.
- 104) Ibidem, p. 304.
- 105) SUAREZ, 1615.
- 106) LÓPEZ PINCIANO.

- 107) DIAZ RENGIFO, 1628.
- 108) GUZMAN, 1589.
- 109) CARBALLO, 1602.
- 110) CASCALES, 1779 y CASCALES, 1940.
- 111) ROBLES, 1883.
- 112) CAPMANY, 1812, p. 585-587.
- 113) MAYANS, 1786, t.II, p. 63.
- 114) OROZCO, 1591.
- 115) ver MERCATI, 1589; FLAMEL, 1612; KIRCHER, 1653; MARUCCI, 1898; GIELHOW, 1915; IVERSEN, 1961; DAVID, 1966; CASTELLI, 1979.
- 116) OROZCO, 1591, p. 12.
- 117) Ibidem, p.26.
- 118) SAAVEDRA 1640, Al lector.
- 119) en la aprobación de GARAU, 1711.
- 120) PALOMINO, 1947, p.207-208.
- 121) GIARDA, 1626; ver GOMBRICH, 1978, p.207-208.
- 122) COVARRUBIAS 1611 en su definición de jeroglífico escribe:  
 "los egipcios tuvieron una manera de escritura esculpida,  
 para significar sus conceptos, especialmente los concer-  
 nientes a la falsa religión suya, a las costumbres y a  
 la vida política; y esto era pintando animales, notando  
 en ellos su naturaleza y calidades, y así mismo otras  
 cosas artificiales, por el uso de las cuales se daran a  
 entender sus conceptos... Desto trata largo Moro Apolo,  
 escritor antiguo, y en nuestros tiempos, Pierio Valeria-  
 no."

123) Las primeras letras que tuvieron los Egypcios, muy común cosa es que fueran figuras, y señales, con que declaravan sus intenciones, como agora lo son las insignias, empressas, y emblemas. Y a estas figuras con que declaran las doctrinas, y Theològias, llamavan Hieroglyphios, que es lo mismo q(ue) escripturas Sagradas. Y aunque atribuyen la invención della a Mercurio Trimegisto, es muy cierto que se deve a los Antiguos Hebreos, y dellos los tomaron los Caldeos, y destos los Egypcios... Covarrubias, en sus emblemas... dize que a los Hebreos se deve la invención destas primeras letras, y figuras, y aun de todas las sciencias. Por que estos enseñados de Dios y de sus Prophetas, supieron aprovecharse de las figuras, y semejança de que está llena la Sagrada Escripura." CARDUCHO, 1602, t.I, p.107-108; OROZCO, 1591, fol, 9 v. Y Palomino hablando de las escrituras figuradas de los etíopes y de los indios dice "ser escritura muda, y jeroglífica elocuencia como subsidio peregrino a facultades tan ilustres, en el transcurso de tantos siglos... y aun en nuestras regiones, y edades logramos muchas historias, ayudada su narración con los mismos sucesos estampados" (1947, p. 140)

124) Ibidem, p. 111-112. Y al final del capítulo resume su contenido con los siguientes versos:

"El Hebreo de Dios siendo enseñado  
declaró sus conceptos con figuras,  
antes de averse letras inventado,  
pues estas Hieroglyphicas pinturas  
los Caldeos, y Egypcios, han tomado,  
a estos los Poetas imitando,  
van en letras, figuras, imitando,"

125) PALOMINO, 1947, p.216.

126) "¿Quien duda también que la pintura es un idioma común... que es lo mismo que escritura viva; sin limitarse su inteligencia a una sola nación, clima o país? Por donde emula la universal pericia de las lenguas: que esto parece quiso decir el Real Profeta (David), cuando dijo: "El Señor contará sus maravillas en las escrituras de los pueblos: esto es en las primeras pinturas, que son idioma universal, e inteligible a todas las naciones, o pue-

blos" PALOMINO, 1947, p.198; ver tb. p.216 y OROZCO, 1591, fol. 9 v.

- 127) Ibidem. p. 216 y 217. "Pues a quien no admira, en la breve extensión de una tabla ver representados, en un instante los varios accesimientos de un asedio que para describirla gastaría muchas páginas un libro?... Todo esto nos muestra la Pintura en una sola vista, en un abrir de ojos; y no solo esto; sino también por los trajes, y divisas, de qué nación sean los vencedores, y de cuál los vencidos; si fué el suceso de día o de noche; si a la mañana o a la tarde; si en montañas o en llanuras; si junto a algun río, o al mar; si la batalla es haval, o terrestre; si usaban de artillería o de ariete, balistas, catapultas, bastiones o castillos armados sobre elefantes, como los usaran los persas, y macedonios, arreglándose en todo a el estilo, y observancia de cada imperio, nación y estación de tiempo. Justamente, pues, obtiene el renombre de idioma angélico; pues en un instante nos manifiegta conceptos tan difusos, que a costa de muy largos períodos, apenas podría describirlos el orador más elocuente" PALOMINO, 1947, p. 216-218.
- 128) PRAZ, 1939; MARAVALL, 1944; SELIG, 1955; I; SELIG, 1955, II; GALLEGO, 1972; PRAZ, 1975; PELLEGRINI, 1976.
- 129) OROZCO, 1591, fol. 9 y ss.
- 130 COVARRUBIAS, 1611.
- 131) "Porque de todas las letras solas aquellas que enseñan las verdades, y el camino de la virtud, se deven dezir letras, les dieron (los egipcios) nóbra de degradas; a imitación de las cuales se han introducido las ñ en el presente libro llamamos emblemas". OROZCO, 1591, p.9. Y lo mismo CARVALLO (1602, t.II, p. 90): Casi deste genero son los emblemas, los quales, son unas figuras pintadas o escriptas, o lo uno y lo otro que ocultamente significan alguna moralidad o doctrina, a las quales llaman tambien giroglíficos".
- 132) OROZCO 1591, fol. 9-10.

- 133) "Metaforicamente se llaman emblemas los versos que susciven a alguna pintura o talla, con q. significamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayundando a declarar el intento del emblema y de su autor." GOVARRUBIAS, 1611.
- 134) Ibidem.
- 135) Los temas bélicos y amorosos eran propios no de los emblemas sino de las empresas; vid. OROZCO, 1591, p.10; GOVARRUBIAS, 1611, "Emprender"; y PRAZ, 1979 p. 77.
- 136) CARVALLO, 1602, t.I, p. 107.
- 137) Confunde la divisa con la empresa al describir las armas que llevaba Don Quijote en su primera salida.
- 138) OROZCO 1591 fol.17 v.
- 139) Orozco señala ocho diferencias entre emblemas y empresas: "En la Empresa no ha de aver cosa q no signifique, y en la Emblema puede aver ornato y compañía; mientras que en el emblema el mote puede ser simple declaración del cuerpo figurativo en la empresa tiene que significar otra cosa; "que puede la Emblema tener figura humana sin el escrupulo que hay en la Empresa"; "En las Emblemas puede aver libremente figuras fabulosas; "En la empresa no pueden ponerse sucedidos"; Las empresas siempre se ordenan a un intento particular; "La emblema no importa sea propio o ajeno porq no se mire sino a lo que enseña; y finalmente que "los Emblemas no admiten burla por ser inventados para enseñar verdades y desengañar; y en las Empresas hay lugar de se hagan mucha de pasatiempo" (OROZCO, 1591, fol. 64-66)
- 140) Ibidem, fol. 61.
- 141) MARAVALL, 1975 I, p. 86; y Critilo y Andremio encuentran la sabiduría para el comportamiento representada en empresas (GRACIAN, 1975, p.46)
- 142) SAAVEDRA, 1640, en la dedicatoria al "Principe Nuestro Señor".



- 143) GRACIAN, 1974, p. 241.
- 144) CARRALLO, 1602, p. 34. Y Gracián señala que "a más dificultad, más fruición del discurso en topar con el significado cuando está más oscuro" GRACIAN, 1974 p.234.
- 145) SAAVEDRA, 1640, en el Prólogo al lector.
- 146) MARAVALL, 1944, p.57.
- 147) La primera edición es de 1675.
- 148) GARAU, 1711, p. 3.
- 149) Ibidem, p. 4.
- 150) Ibidem, p. 4y 5.
- 151) NIEREMBERG, 1686.
- 152) FERRER, 1680.
- 153) FERRER, 1669.
- 154) DOLLE, 1557, p. 116.
- 155) LEE, 1974 p. 4 nota 6.
- 156) LEE, 1974, p. 30 nota 15.
- 157) FELIBIEN, 1725, t. V, p.311.
- 158) ENRIQUEZ, 1666, p. 288.
- 159) SAAVEDRA.
- 160) REYNOLDS, Discourse XI.
- 161) Roper de Piles aunque había criticado duramente las jerarquizaciones entre los pintores en razón de los géneros en el fondo sigue considerando aún a la pintura de historia como la forma más elevada de pintura.

162) Felibien, recogiendo el sentir de la Academia, traza una división jerárquica entre los pintores según la elección de sus temas: "Il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun, et s'annoblisent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivans est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui que se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus sçavants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble; il faut représenter de grandes actions comme les Historiens, ou de sujets agréables comme les Poëtes... L'on appelle un grand Peintre celui qui s'acquitte bien de semblables entrepri ses" Ibidem, p. 310.

163) GARAU, 1711, p. 3.

164) "Pues retórica muda, no persuaden menos pintandas sus voces, y articulados sus matices ¿Que mayor elocuencia, que la que representa, pues sabiendo que es un manchado lino de minerales, y licores, la hace creer... que se ve presente lo historiado, y real lo fabuloso? PALOMINO, 1947, p. 195.

165) "Primor fue siempre de acertada política:... eternizar los varones insignes en estatua, en sellos y en medallas, ya para ideas a los venideros, ya para premio a los pasados, vease que fueron hombres y no son imposibles sus ejemplos" GRACIAN, 1975, p. 148.

166) SAAVEDRA, 1640, Empresa 9.

167) SAAVEDRA, 1640. Empresa 2.

- 168) Ibidem, empresa 5.
- 169) CARDUCHO, 1979, p. 326-328.
- 170) "Ne'palazzi et altri mochi principali edificati nes stanze et abitazione di re e principi, convenientissimamente si dipingono i fatti più degni et onorati de'gran principi e famosi capitani, come sono trionfi, vittorie, consigli militare, battaglie sanguinose, in cui riguardando e desideri d'onore e di grandezza." LOMAZZO, 1973, t.II. p.299.
- 171) "Siempre estos (los conceptos) o las ideas han de ser adecuadas a el instinto, y calidad del sitio, donde se hubieran de ejecutar: como si es una galería de príncipes, debe adornarse con hechos ilustres de los más célebres campeones, y valerosos heroes: como de un Aquiles, de un Hector, de un Alejandro, y otros semejantes; injiriendo a traxso algunas empresas del valor, de la constancia, fortaleza, vigilancia, & c." PALOMINO, 1947, p.651.
- 172) CABRERA, 1611, fol. 19 y 1.
- 173) CARRALLO por su parte escribía que "la historia es luz y testimonio de la verdad, maestra de la vida, presidente de la memoria, embaxadora de la antigüedad, por ella venimos en conocimiento de todas las edades, de todos los lugares, de todas las costumbres, y de todos los escacimientos de todas las cosas. Por ella sabemos los hechos ajenos, por donde venimos a conocer y corregir los propios" (1602, t.II. p.45).
- 174) BENEYTO, 1948, p.343.
- 175) ALAMOS, 1613. Dedicatoria.
- 176) "Ciencia, pues, será esta que nos enseñara a proceder en la vida, y casos de ella, y sus pronósticos y remedios" Ibidem. Discurso para la inteligencia de los aforismos.
- 177) Ibidem.
- 178) Ibidem.

- 179) "Con este estudio de la historia podrá V.A. entrar más seguro en el golfo del gobierno, teniendo por piloto a la experiencia de lo pasado para la dirección de lo presente, y disponiéndolo de tal suerte, que fije V.A. los ojos en lo futuro, y lo antevaya, para evitar los peligros, o para que sean menores, prevenidos. Por estos aspectos de los tiempos ha de hacer juicio y pronosticar la prudencia de V.A., no por aquellos de los planetas, que, siendo pocos y en movimiento regulado, no pueden (cuando tuvieran virtud) señalar la inmensa variedad de accidentes que producen los casos y dispone el libre albedrío. Ni la especulación y experiencia son bastantes a constituir una ciencia segura y cierta de causas tan remotas" SAAVEDRA, 1640, Empresa 28.
- 180) RAMIREZ DE PRADO 1617.
- 181) vease MARAVALL, 1975, I, p. 22 y ss.
- 182) Aunque no falten en ocasiones ciertos brotes de escepticismo como cuando escribe Gracián que "están más llenas las historias de casos que de escarmientos" (1973, p.28) o ciertas matizaciones de su valor. pues "si bien el ejemplo es la más cierta guía para no errar, no es tan necesario que no se pueda dar un paso sin él... Nuevas fueron en algún tiempo las costumbres antiguas" (RAMIREZ DE PRADO, 1617)
- 183) ALAMOS, 1613, Dedicatoria.
- 184) SAAVEDRA, 1640. Dedicatoria al lector.
- 185) GARAU (1711, p.3) comentando la influencia que tenían sobre los espíritus el ejemplo de las estatuas sostenía que "si tan valiente es un noble Eroe, que no dexa sosegar un corazón sola su imagen impressa, ó por los oydos, ó por la vista en el ánimo; ¿quien no solo le asisten estrangeros, sino propios retratos del valor de los suyos, como no le arderá en vivas llamas de seguir tan gloriosos caminos, el alma? Si tanto puede la representación muerta de una estatua; la virtud participada en la sangre que no hará?".

- 186) SAAVEDRA, 1640. Dedicatoria al Principe Nuestro Señor.

"Y también, porque, habiendo pasado poco tiempo, está menos alterado el estado de las cosas, y con menor peligro se pueden imitar o con mayor acierto formar por ellas un juicio político y advertido, siendo éste el más seguro aprovechamiento de la historia." SAAVEDRA, 1640. Dedicatoria al lector.

- 187) ALAMOS, 1613. Dedicatoria.

- 188) Sobre este tema vease MARAVALL, 1966.

- 189) SAAVEDRA, 1640, Dedicatoria al lector.

- 190) GRACIAN, 1975, p. 146.

- 191) "La estimación que rozándose se pierde, la familiaridad la gasta, y la mucha conversación la envilece. Según eso, la honra de lejos, ningún profeta en su patria y si las mismas estrellas vivieran entre nosotros dos días perderían su lucimiento: por eso los pasados son estimados de los presentes" GRACIAN, 1975, p.124. Y en otro lugar Gracián se queja de que además, muchas veces ese olvido de las grandes acciones de los contemporáneos esta motivado por la propia conducta de los interesados frente a los historiadores. "Quejaronse algunos célebres modernos de que sus inmortales hechos se pasaban en silencio, habiendo habido elogios plausibles del para otros no tan esclarecidos... si vosotros los despreciáis, los perseguís y tal vez los encarceláis a mis dilectísimos escritores no haciendo caso de ellos ¿como quereis que os celebren? La pluma, principes mios, no ha de ser apreciada, pero si preciada" GRACIAN, 1975, p.173.

- 192) "En particular, la competición en los elogios inclina a una veneración de la antigüedad. Porque los hombres luchan con los vivos, no con los muertos, y atribuyendo a éstos más de lo debido pueden oscurecer la gloria de aquellos" HOBBS, 1979, p.200.

- 193) SAAVEDRA, p. 107-108. Gracián ataca también con dureza a los historiadores contemporáneos:

"Admiráronse mucho de ver q. habiendo tanta copia de historiadores modernos no tenía su pluma la immortal ninfa en su mano... Seavedra

...no todas las naciones... tienen numan para la Hª; aquellos por ligeros fingen, estos otros porque llanos descaecen, y así las mas de estas plumas modernas son chabacanas, insulsas y en nada eminentes; verás muchas maneras de historiadores: unos gramaticales, q. no atienden sino al vocablo y a la colocación de las palabras olvidándose del alma de la Hª; otros cuestionarios, todo se les va en averiguar puntos y tiempos. Hay anticuarios, gaceteros y relacioneros, sin fondo de juicio ni altanería de ingenio. Halló una pluma de caña dulce destilando néctar, y al punto la sacudió de sí diciendo: -Estas no tanto eternizan las hazañas cuanto confitan los deseciertos. Aborrecía sumamente toda pluma teñida, teñida por apasionada, decantándose siempre, ya al lado del odio, ya de la afición." GRACIAN, 1975, p.174

Y en el siglo siguiente, entre el numeroso coro de voces que denuncian este hecho, continúa denunciando Swift en sus "rectificaciones a la historia antigua y moderna": "Me disgustó sobre todo la historia moderna. Porque, habiendo examinado estrechamente las personas de más grandes nombres en las cortes de los príncipes durante los cien años últimos, encontré cuánto había sido desfigurado el mundo por escritos mercenarios, que adscribieron a cobarde las grandes hazañas bélicas, a necios los consejos prudentes, a aduladores la sinceridad, la virtud romana a los traidores a su nación, la piedad a los ateos y la veracidad a los delatores... Allí descubrí la picardía e ignorancia de los que dicen escribir anécdotas o historia secreta, enviando amuchos reyes a la tumba merced a una copa de veneno, repitiendo discursos cambiados entre un príncipe y un primer ministro a solas y sin testigos; abriendo los pensamientos y armarios de los embajadores y secretarios de Estado, y teniendo la perpetua gracia de equivocarse". SWIFT, 1969, p.125.

194) ver PORTOCARRERO, 1700 p.83.

195) MESTRE, 1970; MESTRE, 1976.

196) HAZARD, 1975.

- 197) MARAVALL, 1972.
- 198) Sobre Mayans vease especialmente MESTRE, 1970, y PESET, 1975, y además MESTRE, 1964, MESTRE, 1968; MESTRE, 1972; MESTRE, 1975, y MESTRE 1976.
- 199) BURRIEL, aprobación a FLOREZ, t.III
- 200) sobre Burriel vease SIMON DIAZ, 1949; ECHANOVE, 1971; MESTRE, 1970; MESTRE, 1972.
- 201) vease por ejemplo FLOREZ, 1786 o FORNER, 1843.
- 202) sobre Feijoo vease MARAÑON, 1933- PEREZ RIOJA, 1965; OTE RO, 1972; GALINDO, 1953.
- 203) SEGURA
- 204) FEIJOO (BAF, LUI) p.160 y ss.
- 205) Sobre Florez vease SALVADOR, 1914; VEGA, 1950; GALINDO, 1950; MESTRE, 1970.
- 205 a) oigense por ejemplo la queja de Feijoo en Amor de la patria y pasión nacional: "...pero en los libros que se escriben muchos años después de los sucesos ¿ q. riesgo hay en decir la verdad?. El uso es que aunque no le hay para el público, le hay para el escritor mismo. Apenas pueden hacer otra cosa los pobres historiadores que des-figurar las verdades que no son ventajosas a sus compatriotas. O han de adular a su nación o arruinar la pluma; porque si no, los marchan con la nota de desafectos a su patria." (FEIJOO, 1970, p.37.)
- 205 b) además de los trabajos ya citados de MESTRE y PESET, ALBORG 1975 p. 847.
- 206) SEGURA, 1733.
- 207) FLOREZ, 1786.
- 208) MESTRE, 1976, p.82 y ss.

- 209) MARAVALL, 1972.
- 210) vease tambien CHILDE p.54 y SANCHEZ DIANA, p. 59.
- 211) Ibidem, p.259.
- 214) Sobre Sarmiento vease ALVAREZ GIMENEZ, 1884; GESTA Y LEGETA, 1888; LOPEZ PELAEZ, 1910; COUCEIRO, 1951; VIÑAS, 1952; GALINO, 1953.
- 215) SARMIENTO.
- 216) "Si la Historia conserva, y retiene las antiguas venerables memorias; la Pintura, Escultura, y Architecture son el más constante, é inmortal monumento, hiriendo el ánimo con tanto mayor eficacia, quanto es más poderosa para moverle la vista que el oido" AGUIRRE, 1753, p.35.  
 "La Historia nos describe los sucesos pasados; y los hechos de los varones esclarecidos; pero mas veces escritos en lengua que no todos entienden, otros mezclados con ficciones, y no pocas envueltos en dudas y dificultades, pero las Artes representan las mismas cosas al vivo con propiedad, y sin rodeos" PIGNATELLI, 1778, p.65.
- 217) vease el texto en la página
- 218) TEVA, 1796, p.71-72.
- 219) vease por ejemplo TEVA, 1796, p.72; CADALSO, 1971, p.60.
- 220) Testifica Abraham Ortelio haber leído en unos fragmentos de Salustio, que en los antiguos tiempos, cuando la juventud española se preparaba para salir a la guerra, sus madres les recordaban los valerosos hechos de sus padres, para encender sus marciales espíritus a la imitación de sus mayores. Así servían a la defensa de la patria uno y otro sexo, el fuerte con el ejercicio, el débil con el influjo.  
 Aquel ejemplo me he propuesto seguir en este discurso, cuyo asunto es mostrar a la España moderna la España antigua; a los españoles que viven hoy, las glorias de sus progenitores; a los hijos, el mérito de los



padres; porque estimulados a la imitación, no desdigan las ramas del tronco y la raíz." Gloria de España. BAF. LVI. 192.

221) CADALSO. 1971. Carta XVI p.60.

222) vease al respecto REESE, 1977, nota 27.

223) SARMIENTO, 1976, Y tambien: "Con justicia se admiran muchos edificios de los siglos pasados, por su firmeza, estructura, symetría, hermosura y arte y, añado que, en cuanto al arte, trabajo, magnificencia y multitud de los que trabajan en ellos excedieron, sin duda, a los modernos. Pero siempre los he mirado a los más de ellos como estériles y escasos de representaciones objetivas y de adornos instructivos de la posteridad. Al contrario, en los edificios gothicos, de cathedrales y monesterios, no cediendo a los romanos en firmeza, aunque cedan en otras cosas, y pasen por toscos, los exceden en multitud de adornos instructivos." Ibidem p. 210.

224) "El nuevo palacio que se edifica es edificio verdaderamente inmortal y de duración sempiterna. El que hubiere de formar la inscripción, o inscripciones, para perpetuar la viva memoria de él es preciso que se imagine como que vive en los años 2.000, 3.000, 4.000, 5.000..., después del Nacimiento de Cristo. Esto es, que vive cuando, acaso los siglos presentes se mirarán a como fabulosos o como totalmente oscuros; no de otro modo que hoy miramos aquellos siglos en que se edificaron las Pirámides, Obeliscos y otros monumentos eternos de los egipcios y cuyas permanentes inscripciones ya serán eternamente inteligibles... Es preciso, pues, echar los ojos hacia los confines de la eternidad para asegurar a los que de mil en mil años nos sucedieron e intervalos de la fábrica de tan real y sempiterno monumento que siempre tendrán a la vista... Las inscripciones del nuevo palacio no se deben concebir como que solo han de servir para quinientos, ochocientos o mil años, "temporaria mora", sino que han de permanecer tantos siglos como el palacio mismo, "aeternitatis destinatione". SARMIENTO, 1956, p.176-178.

225) "El inocente apetito de saber algo de lo que pasaba en

el mundo hace ahora cuatro mil años y el no poderle satisfacer (fuera de aquello que se sabe por la Sagrada Escritura), me ha hecho imaginar varias precauciones contra la voracidad del tiempo y las llamas, sus auxiliares, y contra la vicisitud de las cosas humanas. En el espacio de dos mil años florecieron en España los imperios cartaginés, romano, gótico y árabe, y si se quisiesen juntar todas las memorias que de ellos existen hoy, todas cabrían en un corto volumen.

No es suficiente el refugio y asilo de sola la imprenta; apenas hace unos trescientos años que esta se inventó y ni aún sus mismos hábiles inventores se han podido liberar de la oscuridad. Otras había más introducidas en todo el mundo y ya se han perdido del todo; ... por lo cual insistiré siempre en el dictamen de que no se debe contentar la curiosidad española con que en edificio tan célebre como será el nuevo palacio se ponga una sola y concisa inscripción." SARMIENTO, 1956, p.178-179.

22 ) Ibidem, p. 179 y 176.

22 ) "Quieren que la inscripción sea brevísima. "Obscurus fio, dum brevii esse lavoro", se podría aplicar a la mayor parte de los monumentos romanos, que solo tienen una brevísima inscripción. Si se juntasen todas las inscripciones romanas, aumentando la colección de Guterm y todas las que se hallan en las monedas, y no hubiesen quedado las tales cuales Historias de aquel vasto Imperio que aún hoy se conservan, no se podría hacer idea fija de los monumentos por solas sus inscripciones. Esto se palpa en que, cuando se descubre algún monumento del cual no se halle luz en las historias, o sólo se entienda por que su inscripción no es brevísima o, si es brevísima, se quedan en ayunas los más hábiles anticuarios, o se dividen en tantos dictámenes, cuentas son sus fantasías" Ibidem, p.176.

228) vease GRACIAN, 1975, pp.170 y 329.

229) "En Adule... aún existía a la mitad del siglo VI un monumento, precioso que allí había erigido el primer Evergetes de los Ptolomeos, para sempiterna memoria de sus conquistas y expediciones. Era una grande silla de blanco

mármol... en el respaldo y brazos... estaba una inscripción, en idioma griego, que contenía más de 3.000 caracteres al asunto y al intento...

No es inferior a esta inscripción el famoso monumento encyrano... es un edificio, casa, o Palacio en honor de Augusto César; y en sus paredes aún hoy se ve una inscripción tan larga que, si se pudiese leer toda tendría más de 12.000 letras, pero aún se leen más de 9.000". SARMIENTO, 1956, p.179-180. Y sigue citando ejemplos clásicos -los fastos capitolinos, los mármoles erundelianos- y medievales -la iglesia de San Juan de Pravia en la propia España, y una iglesia de Praga citada por el P. Balbin en su "Historia de Bohemia" en cuyas paredes estaba grabada la Biblia entera, desde el Génesis hasta el Apocalipsis.

230) SARMIENTO 1750 II. AZNAR DE POLANCO, 1715.

231) "El hecho de que en varios edificios se ven las piedras que componen la cornisa con algún adorno particular, que no significa ni connota cosa alguna y que, regularmente, es adorno ridículo y voluntario, sobre muy costoso. ¿No sería más oportuno que ese mismo adorno significara para siempre algún contexto claro y seguido, que hiciera inmortal el edificio y a su fundador? los solos 24 adornos sencillos de las 24 letras del dicho ABC curioseos (del de Polanco), repartidos y repetidos entre los 2.000 pies de piedra que circundan todo el palacio, excusaban nuevos adornos. La misma combinación de letras parlantes y significativas que, al mismo tiempo, deleitasen la vista y enseñaren a los curiosos. SARMIENTO, 1956, p.181.

232) Ibidem p.181-182. El texto que propone Sarmiento, según consta en el manuscrito del British Museum puede encontrarse reproducido en PLAZA, 1975. p.394-395.

233) SARMIENTO, 1956, p.182.

233 a) Exactamente los libros propuestos son: "El Arte de escribir de Polanco, el Diccionario Académico de la lengua, la Poligraphia de muchos alfabetos. El Fuero Juzgo, las Partidas y la Recopilación. El tomo de Atlas de España, en español. El P. Mariana en latín, de Holanda, y la edición castellana; los Comentarios del Marqués de san Felipe y la Historie de Indias de Herreras el Inca. Un Diccionario latino de 8 lenguas. El Catecismo romano, un Misal y Breviario modernos, los Concilios del Cardenal Aguirre, la Biblia vulgata de Roma y, por ser cosa de España, las dos Biblias Polyglotas: la Complutense de Cisneros y la Regia, de Arias Montano. Y también la Bibliotheca de Nicolás Antonio... y el Museo de monedas obscuras de Lastanosa." SARMIENTO, 1956, p.246-247.

234) Cuyo valor se podría calibrar contemplando la situación actual, pues "Con tanto dominio gótico en España casi, y sin casi, estamos en ayunas, no sólo de su idioma, sino también del vulgar que se hablaba en tiempo de los primeros reyes Alfonsos. Una inscripción, u otro monumento en el lenguaje vulgar del siglo 8º ó 9º, si se hallase hoy, sería un prodigio literario; y si el Rey Don Alfonso el Sabio no hubiera determinado que también se escribiesen en castellano los instrumentos aún ignoraríamos qué lengua y cómo la hablaba el mismo Rey, pues es poquísimo lo que antes de él ha quedado en lengua vulgar". ibidem, p, 184.

235) ibidem, p.184.

236) "Dije (Cronologías) más ciertos porque no he querido con fundir la inscripción con épocas fingidas cual es la de 3994 años, que, sin fundamento alguno, se señala para la fundación de Madrid, y otras semejantes que han introducido los pseudocronicones". SARMIENTO, 1750 II.

237) ibidem.

238) que es semejante al de Florez, quien en sus "Memorias de las Reynas Cathólicas, Historia genealógica de la casa Real de Castilla y de León". Madrid, 1761, insiste en

que el conocer el nombre de las esposas puede solucionar el problema de la atribución de documentos a reyes homónimos en las dos Coronas, sin fecha o sin el número de orden dinástico.

- 239) "Siendo la Geografía y la Cronología los dos ojos de la Historia y de la Anticuaría, no será difícil señalar, que naciones son ciegas, tuertas o biacas en ese género de Literatura, si se atiende a cuantos libros tienen de su Geografía puntual y de su Cronología exacta". SARMIENTO. Col. Dávila IX, 1ª parte, f.382 r. véase HAZARD, 1975.

- 240) véase SARMIENTO, 1750 I.

- 241) Y así cuando propone las cosas de las que debería quedar constancia en la inscripción escribe que aunque se incluyesen los nombres "de algunos magnates y eclesiásticos españoles que hoy poseen los más altos empleos no se haría cosa que ya no se hubiese hecho en España por más de 200 años continuados. Los privilegios rodados son hoy los más auténticos y preciosos monumentos que han quedado para saber alguna cosa de la Genealogía, Chronología, Geographia, Historia y sucesión de los Reyes, y de otras dignidades seculares y eclesiásticas de España. En estos privilegios se leen los nombres de todas las personas reales, de todos los empleados en oficios de superior gerarquía, de todos los Arzobispos, Obispos, y Maestres y de todos los ricos homes que convivían el día de la fecha del privilegio. No se por qué después se ha omitido esta fórmula, siendo tan fácil, útil y provechosa". SARMIENTO, 1956, p.102.

- 242) "Uno de los estudios de moda de las naciones es el de las monedas y medallas antiguas. El fin de muchos es el de juntarlas para entenderlas, pero ser moda, también hay quienes las juntan para conservarlas. Los que a su aplicación añaden ser muy adinerados, se esmeran en juntar una continuada serie de ellas, que representan por el orden sucesivo y cronológico todos los emperadores romanos... Es muy curioso y laudable este estudio, ya también útil para aclarar la historia antigua; pero debía anteceder a él, o acompañarle, o subseguirle, igual estudio y aplicación a juntar las monedas de los reyes del pro-

pio país; y aunque es notorio que las que se acuñaron en los mil años en que estuvieron perdidas la escritura, el dibujo, la escultura, etc..., y, por consiguiente, las Bellas Letras, no representan caras, sino mascarones, siempre se sacarían muchas utilidades, ya de sus vestidos, ya de sus insignias, ya de su ley, peso y valor, ya de sus inscripciones y fechas. Lo que digo de las monedas lo extendo también a los relieves, estatuas y a otras representaciones, aunque muy toscas." SARMIENTO, 1956, p.233-234. BLONDEAU, 1685

243) SARMIENTO, 1750 I.

244) ver FLOREZ, 1761, razón de la obra: "Los Romanos tuvieron grande empeño en perpetuar las imágenes de todos sus mayores: porque su vista los infundía una gloriosa emulación de aquellos grandes espíritus, que los hizo famosos en el mundo. Nuestros antiguos entorpecidos con el dominio de los godos, n. cuidaban más de abatir el nombre y gusto de los romanos, q. de imitar la grandeza y cultura de sus obras, fueron con ellos perdiendo todo aquel gusto, q. el trato con los Romanos y Griegos les pudo haver comunicado. Extinguido el dominio de los godos, sobrevinieron otros aún más bárbaros, que en lugar de restaurar las bellas artes, debían olvidarlas acerca del proposito, por no ser lícito a los Arabes grabar aun en las monedas la efigie de sus reyes. Oprimidos los nuestros con las armas, y sin emulación de los que dominaban, no podían introducir cultura sino perderla, si tuviesen alguna...

Mi fin en ilustrar la obra con retratos no mira a perpetuar las facciones corporales de las Reynas, porque esto, en tan remota antigüedad, y en tiempos en q. faltaba el primor de los Artífices, no debía lisonjearnos del logro... En lo que podemos tener mayor seguridad es en los trajes". Ver también la nota siguiente.

245) Carta del 20 de Junio de 1761 a D. Baltasar de Elqueta.

246) "Es quimera ya, por lo dicho, resucitar las verdaderas efigies de los reyes de España anteriores al siglo XV, pero se podrían establecer otras útiles circunstancias que no podían tanto primor al artífice. El modo pues de obviar el inconveniente en lo futuro es el colocar en si

tio público una serie de todos los reyes de España; retratados todos a lo natural y de bulto, contentándose con caras imaginarias para los antiguos reyes y poniendo cuidado en efigiar, a lo vivo y natural, aquellos cuyos rostros originales se conservan..." SARMIENTO, 1956, p.234.

- 247) " En las imagenes de los Santos deben atenderse... tres cosas. La primera, que quanto lo permita la industria, y habilidad, sea conforma la Imágen, en el semblante, en los lineamientos de la cara, en la estatura, y otros accidentes con el original. La segunda, que en los vestidos, y demás adornos del cuerpo, se procure imitar la verdad, ó verosimilitud, que sea más conforme a razón. Y la tercera, que la Pintura se conforme también con el original, en la edad, y demás gestos del cuerpo. Con efecto, por lo que mira á la primera de estas cosas, sería de desear, que como nos restan aún imágenes muy parecidas de algunos Santos, que vivieron en los últimos tiempos, las tuviéramos también de los Santos antiguos...: por tener siempre un no se qué de mayor peso, y autoridad para con mover los ánimos, las imágenes de aquellos, á quienes amamos, y reverenciamos; quando se miran como sacadas del vivo, y muy conformes con el original. Sin que, para confirmar, é ilustrar esta materia, sea manester vaciar aquí un poco de erudición vulgar, y trivial; porque quien ignora que por este motivo acostumbraban los antiguos conservar con sumo cuidado, y diligencia, y ostentar en los atrios de sus casas los retratos de sus mayores? Y que, por más que fuesen ellos muy semejantes de la virtud de sus antepasados, procuraran mientras podían. ostentar en los retratos, que en nada degeneraban de sus abuelos y bisabuelos,.. Tanto es verdad, y tan convencido por la experiencia, que los retratos de aquellos, á quienes amamos, ó aborrecemos, conmueven en gran manera los ánimos, particularmente cuando se sacan al vivo..."  
INTERIAN, 1782, lib.V, p.53-54.

- 248) FELIBIEN, 1725, t.IV, p.60.

ALEGORIA Y MITO



Aunque sean muy numerosos los papeles y pliegos escritos por el padre Sarmiento con motivo del sistema de adornos para el nuevo Palacio Real, sus principales ideas al respecto se vierten en dos, fechado el uno a 14 de junio de 1743 y a 30 de agosto de 1747 el otro (1), los de mayor extensión mientras que los demás son cartas cruzadas con los responsables del proyecto o puntualizaciones sobre asuntos determinados (1a).

En los cuatro años que separan ambos escritos principales Sarmiento tiene mucho tiempo para ir madurando sus ideas, y las diferencias que se aprecian entre uno y otro proyecto son enormes tanto en respecto a la misma coherencia del programa como a los temas básicos a desarrollar.

La primera vez que aborda el problema lo hace sobre unas resoluciones ya parcialmente establecidas por Olivieri, y aunque rechaza y modifica los temas y las alegorías propuestas por éste, —por considerarlas confusas o poco proporcionadas, o bien por creer las suyas mucho más idóneas—, sin embargo está aceptando, consciente o inconscientemente, las líneas maestras establecidas por aquél. Olivieri había desarrollado un proyecto decorativo con el concurso de Sacchetti (2) en el que, sin mayor originalidad, se proponían para el exterior trofeos guerreros y grandes escudos sobre las puertas, cincuenta y dos mascarones para decorar las ventanas y "ocho Cartelas de Máscaras de diferentes deidades, con jeroglíficos e inscripciones para el balaustrado de los frontis del medio de cada torre" (3), dieciseis estatuas de busto redondo sobre la balaustrada del patio (4) y para cada escalera cuatro acciones

del Rey, cuatro deidades y cuatro virtudes (5). Proyecto éste que no debía encontrarse excesivamente avanzado al año de haber sido encargado pues el marqués de Villarias en carta de 15 de Mayo de 1743 (6) le indica que

"ha reparado S.M. que no confiesa el Escultor tener hecho modelo, dibujo ni pensamiento alguno de las piezas que vienen aplicadas en la misma representación... y por lo respectivo a los pensamientos, diseños o modelos de las demás piezas contenidas en la citada representación que el Escultor no hubiera hecho hasta ahora, manda S.M. que V.S. le prevenga que inmediatamente y dejando otra cualquiera ocupación, se dedique a ejecutarlos...";

pero con todo al día siguiente, el 16 de mayo, Villarias se dirige al padre Martin Sarmiento y, presumiblemente también por las mismas fechas hace lo propio con el P. Fèvre (7), para encomendarles la elaboración de un nuevo sistema que sustituya al de Olivieri y Sacchetti.

Tanto a Fèvre como Sarmiento se les impone un pie forzado al que tienen que ajustar su programa y que está definido por el estado en que se encontraban los de Olivieri y Sacchetti (8). Pero ambos van a criticar fuertemente los proyectos anteriores y van a elaborar los suyos partiendo de parecidos supuestos: la preferencia por los temas extraídos de la propia historia nacional, el rechazo de algunas de las alegorías de Olivieri por ser "cosas tan generales que no será tan fácil den idea fija sus est tuas" o porque siendo tan generales pueden ser aplicables a cualquier monarca no siendo, como debieran, privativos de un rey español (10); por ello Sarmiento propone que se "representasen cosas peculiares de la Monar

quía española, ya santos, ya héroes, ya reyes, ya capitanes, ya reinos, ya provincias, ya para adorno de la Real Biblioteca doctores e inventores" (11) y el padre Fèvre opina que aquella serie de virtudes abstractas

"il paroît cependant que les plus grands Princes de la Monarchie auroient un rapport plus marqué à la demeure principales de nos Rois. Pour varier, l'on pourroit y mêler quelques unes des Reines les plus illustres, surtout celles qui ont fait passer successivement la couronne dans les Maisons de Navarre, de Bourgogne, d'Autriche, et de Bourbon. Les Royaumes divers et les provinces qui composent cette vaste Monarchie, pourroient encore une autre suite (12)

siendo su propuesta enormemente parecida hasta en la forma de incluir las estatuas de las reinas a la que, formulada por Sarmiento, será aceptada de forma definitiva. Por ello mismo propone sustituir en la balaustrada del patio las alegorías de Olivieri por dieciséis estatuas de las que cuatro -las que corresponderán al lado de la capilla- representan temas de la historia sagrada y el resto de la historia española antigua y moderna (13) con lo que volvemos a encontrar una profunda semejanza con los proyectos posteriores de Sarmiento para aquel mismo lugar, y en la escalera cambiar las virtudes cardinales, "sujets déjà trop usés", por las acciones más importantes acometidas por el rey: la exaltación al trono, la conquista de su reino frente a las tropas del archiduque, la renuncia y la magnificencia de sus construcciones.

Muy poco es lo que sabe de los proyectos decorativos de Fèvre; conocemos un plan pormenorizado para la escalera y la balaustrada del patio pero de sus ideas para el exterior, si llegó a exponerlas en forma detallada,

solo se ha conservado un "borrón" muy general en el que se exponen las líneas generales de la decoración pero no se precisa ésta en absoluta. Nada se sabe de las circunstancias que concurren en realizarle el encargo, y aunque se ha conservado una carta dirigida a él por el marqués de Villarias en la que se le remiten sus escritos y los del padre Sarmiento referentes a dicho tema pidiéndole que del último dictamen (14), lo cierto es que también permanecen ignoradas las causas que motivaron desechar su programa (15) y preferir el de Sarmiento. Por su parte el padre Martín Sarmiento en los primeros escritos del año cuarenta y tres nunca da una propuesta que pueda ser considerada como definitiva; siempre da tres, cuatro y hasta cinco alternativas diferentes (16), dejando en manos de otra persona la elección última; y no son éstas diferencias de matiz, sino sustanciales, como en el caso del patio donde las opciones van desde Apolo con las musas, por la que él particularmente se inclina, creyéndola "más divertida", hasta los distintos reinos que integran la corona española.

El adorno del patio es, sin duda, el más interesante, de los que se proponen en los primeros pliegos de 1743 pues, junto con otros sistemas (17) formados por heroes, dioses, reyes y personajes sagrados, por los fundamentos míticos y religiosos de la monarquía representados por las hazañas de Hércules y cuatro santos tutelares, o por las diferentes provincias y reinos de la corona, se plantea un sistema cósmico solar empleado de forma relativamente inusual dentro de la tradición española, en la que sin embargo estaba muy profundamente arraigada la asimilación directa del sol con la realeza, y cuya primera manifestación la ve Julián Gállego (18) en la empresa que dedica Jerónimo Ruscelli (19) a Felipe II identi-

ficándolo como Apolo Febo en el carro del Sol, pero que se puede remontar a bastante más atrás. Nicols Lellan, en el paginográfico que dedica a la memoria de Fernando el Católico, aprovecha la comparación con la figura de Apolo:

"Comme Soleil qui resplendit  
doit estre renomé et dict  
la lumiere des coeurs humains  
pour en parler sans contredict  
jamais Espagne ne perdit  
un tel tresor d'entre ses mains  
(...) comme Scipion aux romains (20)

Aunque el intento de Ruscelli de vincular como divisa personal el Sol a un rey español concreto, Felipe II, la imagen solar aplicada a la monarquía fué durante más de dos siglos una de las imágenes preferidas de los políticos, predicadores, emblemistas y creadores de decoraciones funerales, pues bajo tal metáfora podían simbolizarse con gran propiedad distintos aspectos de la realeza.

Quizá el sentido más frecuente en que se produce esta asimilación es en el carácter que tienen tanto el sol como el rey de "estar patentes", la inmediatez de su presencia y la inevitable ostentación (21) con que ésta tiene lugar.

Cuando después de un violento terremoto Andrenio se ve libre de la madriguera que le había servido de prisión desde su primera infancia y sus ojos contemplan por primera vez el mundo exterior, rinde su admiración al Sol:

"Pero ya en esto los alegres mensajeros de ése gran Monarca de la luz, que tu llamas Sol, coronado augustamente de resplandores, ceñido de la guarda de sus rayos, solicitaban mis ojos a rendirle veneraciones de atención y de admiración; comenzó a ostentarse por ese gran trono de cristalinas espumas y con una soberana callada majestad se fue señoreando de todo el hemisferio, llenando todas las demás criaturas de su esclarecida presencia...

Crecía mi admiración al paso que mi atención desmayaba, porque al que deseé distante, ya le tenía cercano; y aún observé que a ningún otro prodigio se rindió la vista, sino a éste, confesándose inaccesible con razón sólo. Es el Sol la criatura que más ostentosamente retrata la majestuosa grandeza del criador. Llámase Sol porque en su presencia todas las demás lumbreras se retiran, él solo campea. Está en medio de los celestes orbes, como en su centro, corazón del lucimiento y manantial perenne de la luz, es indefectible, siempre el mismo, único en la belleza, el hace que se vean todas las cosas; y no permite ser visto celando su decoro y recatando su presencia, influye y concurre con las demás causas a dar al ser a todas las cosas, hasta al hombre mismo. Es afectadamente comunicativo de su luz y de su alegría, esparciéndose por todas partes y penetrando hasta las mismas entrañas de la tierra; todo lo baña, alegra e ilustra, fecunda e influye. Es igual, pues nace para todos, a nadie es menester de sí abajo, y todos le reconocen dependencias. El es al fin criatura de ostentación, el más luciente espejo en que las divinas grandezas se representan (22)

por ello es casi consecuencia inevitable en Gracián que a lo largo del discurso de su obra el paralelismo se vaya haciendo cada vez más estrecho cuando va comparando la inaccesibilidad de la majestad real a la del sol, a quien nadie puede mirar de frente (23) hasta acabar en identidad pura y simple: la princesa de la virtud es un "sol humano" (24).

Para Seavedra Fajardo el simbolismo de esta imagen y la inmediatez de su presencia son sinónimo de la enorme responsabilidad que su misión como espejo y guía para sus súbditos

tos carga sobre sus hombros.

"Entre todos los hombres resplandece la grandeza de los príncipes colocados en los orbes levantados del poder del mundo, donde están expuestos a la censura de todos. Colosos son que no pueden descomponerse sin ser notados" (25).

Para Parga y Bassadre es la belleza de Felipe V quien le caracteriza como sol:

"El retrato de su Magestad, en que se admiraba la gravedad de su semblante, la modestia y grave compostura de Su Real persona persona la belleza de su rostro; y alegría natural de sus hermosos ojos, que hacía un compuesto de mil magestuosas perfecciones, y parece que al tiempo de su dichoso nacimiento, asistió con particular atención a su Real Madre la Diosa Venus, con orden a sus Amorines le confiriessen toda la belleza posible... Evidencia es esta, que califica al Rey Nuestro Señor por verdadero símbolo del Sol, a quien su belleza constituya Rey y Señor de todo lo corporeo..." (26)

En las exequias de María Luisa de Saboya "se representaba el todo de aquel Regio lugar (el convento de la Encarnación cubierto de colgaduras negras e iluminado por hechones) como un cielo, no sin alguna proporción, al modo con que el fir mamento pareca, que enciende en el ocaso, y ausencia del Sol, la brillante muchedumbre de sus antorchas" (27). En las de su hijo, uno de los jeroglíficos representaba un sol resplandeciente con estos dos lemas: "Sine errore calerrimus". "Quid est vivere, nisi ad finem currere?". Y en Sevilla la proclamación de Fernando VI es saludada como un nuevo amanecer

"imitando al Sol en los cuidados de vol

ver à llenar nuestro Emisshario de esta alegría; pues aunque nunca no amaneció la misma luz, porque quedó fixa en el inmutable descanso; podemos crear, que es la misma, puesta en la persona de su glorioso Hijo... no de otra suerte, que la luz material, prendiendo... à entida des de una naturaleza, y valor igual, permanece, sin quiebra de su origen, en el mismo esplendor, con sola la diferen cia accidental de las edades" (28)

El sol como fuente de luz y de calor, y por tanto de vida, es la imagen más valida y la mas utilizada para signifi car los beneficios constantes que recibe la monarquía de su rey (29) y de los desvelos constantes del rey en su favor, siendo Felipe IV, cuyo ordinal coincidía con el del Sol en la jerarquía celeste, conocido también con el epíteto de "rey planeta". Además tal imagen era doblemente apropiada en el ca so del Imperio español por la extensión misma de sus dominios. La portada del libro de Virigilio Malvezzi, "Sucesos principa les de la Monarquía de España" (30) muestra el carro de Apolo sobre las personificaciones de las cuatro partes del mundo con la leyenda "Omnibus idem... lustrat et Fovet" (30a). Y es te tema de la carrera del Sol es relativamente frecuente; por ejemplo aparece en la "conquista de las Islas Molucas", de Leonardo de Argensola (31), America contempla como el Escudo de la monarquía sigue al sol en su carrera con un letrero que dice "Simul". En la "España triunfante" de Antonio de Santa Maria (32) es la Iglesia en su carro tirada por los Leones de España quien va por el zodiaco.

Por otra parte la vinculación profunda existente en tre el carro del Sol y la carroza real -Isabel de Farnesio la llama siempre en su correspondencia privada "carro triunfal"-



es sentida de manera inmediata incluso a nivel popular, como revela este romance festivo dedicado a Felipe V y Maria Luisa de Saboya:

"Metiditos en un Coche  
Diz que vinieron juntitos  
Sus Mercedes, verbo gracia,  
Como un par de Tortolitos.  
En un coche, que el del Sol  
Es con el un chirrioncillo,  
Aunque le tiren potrancos  
Mermelados o morcillos (33)

pero que participa de la misma idea que había expresado en forma culta Manuel Gallegos:

Tambien a par deste dosel se ostenta  
retratada la reina Margerita  
y a su persona superior sustenta  
un animal, que pereçoso imita  
con tardo movimiento,  
el paseo del claro firmamento" (34)

La vida de la corte y su organización también habían sido ocasionalmente equiparadas al universo girando en torno al Sol. Garcilaso, aunque no refiriéndose exactamente al rey, había establecido la dualidad entre la actividad cortesana y guerrera poniéndolos bajo el signo respectivo de Apolo y Marte (35). Saavedra Fajardo comparaba el continuo viajar de Fernando el Católico "por los orbes de su reino", con el recorrido del Sol (36), y el brujulear de los cortesanos en torno al rey con los girasoles orientados siempre hacia el sol (37). Y Gracián había utilizado la imagen, tanto con fines pedagógicos para demostrar que no se puede superar al príncipe (38) como pretexto para ingeniosos juegos de palabras que explicitasen su concepto de la Agudeza (39).

El simbolismo solar referido a la monarquía era, pues, una constante en la tradición española, pero era sólo

una de las vanas opciones a que se podía recurrir; era una imagen, no "la" imagen, como estaba sucediendo en el entorno de Luis XIV. Era además una imagen fundamentalmente literaria, y su incidencia sobre las artes plásticas se va a producir sobre todo en el terreno de la emblemática, el género que está a mitad de camino entre la literatura y el dibujo: la mayor parte de los ejemplos los vamos a encontrar en obras como la "Idea del Príncipe Politico-Christiano" de Saavedra Fajardo, "El Príncipe en la Idea" del padre Andrés Mendo, o los "Emblemas Morales" de Covarrubias Orozco; en los jeroglíficos que a lo largo de la nave acompañaban al túmulo en las exequias reales..., pero su aparición en otros campos del arte y de la fiesta es excepcional y esporádica, y así hay que considerar la fiesta organizada en Roma por el embajador de España don Luis de Guzmán y Ponce de León con motivo del nacimiento del príncipe Carlos, y que bajo el título de "Li Splendori Luminosi del Sole della Monarchia di Spagna" (40) propone dos veces el tema del carro identificándolo con el rey español (41).

Referencias cósmicas y solares habían aparecido esporádicamente durante el reinado del primer Borbón. En su primera entrada en la capital uno de los arcos, el tercero, situado entre la Galería del Retiro y la Torrecilla estaba decorado con las representaciones de los reinos de la corona y con los doce meses, intercalados con sus propiedades y su signo, "mostrándose y rindiendo todos a los efectos del Sol de Filippo, influyendo en ellos benignas operaciones" (42) como se había representado Luis XIV en una de las fachadas del Palacio de Versalles. Pero en los jardines de La Granja, donde se desarrolla un gran programa decorativo centrado sobre la figura de Apolo, a pesar de las indudables connotaciones cosmoló-

gicas de la lira y de las Musas, resulta poco significativa la dimensión solar del dios frente a los valores bélicos y virtuosos que encarna y que es sobre los que se va a cifrar el paralelismo de Felipe V con el dios Apolo; paralelismo y no identificación total como sucedía en el Versalles de su abuelo, pues si éste en aquel jardín no aparecía representado ni una sola vez bajo sus propios rasgos sino tan sólo bajo los de Apolo, en La Granja su nieto no llegará jamás a tal grado de deificación y el busto de Felipe V aparece como último punto de referencia del programa iconográfico dominando el centro de la fachada.

En todos estos casos el paralelismo entre el sol y la realeza queda dentro de los márgenes de una metáfora de corte fundamentalmente literario y retórico. No se produce jamás una deificación de la persona del monarca; sus efectos son beneficiosos como los del sol, su muerte es como el ocaso del sol, su presencia es inmediata como la del sol, pero nunca el rey, que sin embargo pueda ser Hércules, es el Sol como lo había sido Luis XIV, y como en cierta manera va a proponer Sermiento en dos ocasiones diferentes al convertir su palacio en el Palacio del Sol.

La representación de ésta con los adornos y estatuas que había imaginado Ovidio en las Metamorfosis (43) es el primer modelo evidente que se plantea Sermiento, pero dado que "todo esto... se explica mejor con la pluma que con el pincel" (44) prefiere idear un sistema nuevo y "más escultórico" pero que siga manteniendo para el palacio real el carácter de "regia Solis" que a él le parece tan sumamente apropiado que ya había llegado a insinuarlo en una de las alternativas ofrecidas para la decoración de la escalera (45) y que ahora se cong

tituye en tema principal, siendo el que él personalmente más vivamente recomienda entre las diferentes soluciones propuestas para el patio, pues

"significando la armonía del universo con razón representarán también la justa armonía del gobierno monárquico español, cuyo centro será, sin duda, el dicho patio" (46),

y la representación normal de la armonía universal, simbolizada por Apolo con la lira y las musas, es el tema básico de la balaustrada (47). Pero sin embargo, esto no puede ser representado en toda su compleja sencillez, pues, en el patio el rey había impuesto el pie forzado de dieciséis estatuas de las cuales cuatro debían ser de tema agrado. Sarmiento tiene, por tanto, que incluir seis figuras más a su sistema. Para las dos profanas escogerá a personajes vinculados con la lira, el símbolo más preciso de la armonía universal: Mercurio que fue quien se la dió a Apolo (48) y Orfeo en su faceta de gobernador y legislador sabio y prudente (49). Y entre los personajes sagrados escoge los dos cuya historia tiene que ver con el Sol, Josué que lo detuvo (50) y Ezequías (51) que lo hizo retroceder diez grados en el reloj del sol.

Esta propuesta, como todo su primer proyecto, quedó en el papel, pero el tema del palacio como "regia solis" le sigue preocupando y en su segundo proyecto va a jugar un papel importante en la concepción del significado de la fachada. En ella había un pie forzado: en la clave del balcón dorado del rey debía esculpirse un león coronado abrazando dos mundos tal y como podía verse en las monedas denominadas cuartos de Albaróni. Este era uno de los símbolos heráldicos típicos de la monarquía pero Sarmiento sabe integrarlo dentro de su sistema

formando una compleja serie de relaciones que lo convierten en el punto nodal de un sistema solar análogo, por las implicaciones que tiene sobre la imagen del monarca y su identificación con la deidad solar, al que había desarrollado en el patio en torno a Apolo y las Musas.

Su punto de partida (52) esta vez está en el hecho de que astrológicamente cada planeta se encuentra en relación especial con dos signos zodiacales, y cuando coincide con ellos en su órbita se dice que se encuentra en su "casa" o en su "exaltación". Aries es el signo de la exaltación del Sol y Leo el de su casa. De esta forma el León, símbolo heráldico, es a la vez símbolo zodiacal en el cual, como en su casa, se encuentra el sol, de forma que siendo este el adorno principal de la ventana central del palacio (53) "al salir el Rey al balcón se halla en el signo de León como en su casa o domicilio, gobernando dos hemisferios o dos mundos" (54).

Pero, si esta la idea motriz, Sarmiento muy entendido en astrología judiciaria quiere dar a este adorno un valor conscientemente plurisignificativo

"Conviene a los autores en que por lo dicho, al signo de León se llama Regia Solis y también Regia Solis el lucero del corazón. En este se suple "stella"; y en lo otro "domus". Si se pudiese componer que debajo del León se grabasen estas solas letras REG. SOL. se ligaba la mitología.

Saben los reinos que Ovidio comenzó a pintar el palacio del Sol por aquellas famosas palabras: "Regia Solis erat sublimibus alta columnis, etc." Si se pudiese todo el verso era elogio trivialísimo y nada enigmático. Pero si solo se pone Regia Solis o Reg. Sol. cada uno

leerá y entenderá a su modo: El mitólogo, proseguirá todo el verso de Ovidio aplicando a lo excelso del Palacio y cotejándolo con el del Sol. El astrologo, leerá solo Regia Solis como que el signo de León es la regia Casa del Sol. El astrónomo, como que el "Lucero del Corazon es la Regia Estrella del Zodiaco. Otros legran Regnante Sole o Argente. Otros Regnum Solis. Otros Regi Soli o Soli Regi. Y finalmente todos tenían al caso

La orla que circundare al Leon podra representar un castillo; y de ese modo se abulta la significación enlazando las dos cosas principales de las armas de España, el castillo y el leon. El sol como planeta, en el leon como en su casa. El leon dentro del castillo como en su domicilio; y al Rey, como sol y como Rey en su Palacio como en su cielo"(56)

Planteamientos como este si son excepcionales dentro de la tradición de la monarquía española no son tampoco únicos: En la portada del "Philipous Prudens" de Juan Caramnel y Lobkowitz -obra que, como la "Declaración mística de las armas de España", conocía indudablemente el P. Sarmiento- se representa al rey en forma de león coronado sobre el arco del Zodiaco matando al dragón (57), en el hueco de una de las escaleras, despues cerrada, del propio Palacio Corrado Giaquinto representó la apoteosis del sol, y en Barcelona, con motivo de la primera entrada de Carlos III en sus reinos se montará en la Lonja -como ya hemos señalado en otro lugar- un sistema solar cuyo centro no era otro que el nuevo rey representado por Apolo con su corona de laurel y su cítara.

Este tema no aparecía en los segundos pliegos de Barmiento, los de 1747, y se le impuso posteriormente por los señores de la Junta Gubernativa que querían poner como remate

del palacio un león coronado; pero una vez que quedaba incluido traía consigo una modificación profunda de todo el sistema exterior.

El palacio mismo siguiendo una tradición profundamente arraigada se concebía dividido en dos zonas perfectamente diferenciadas por su función el ala sur ocupada por las habitaciones del rey tenía un carácter profano y político mientras que el ala norte quedaba santificada por la presencia de la capilla; desde el primer momento esto estaba muy claro y a ello respondía el interés del rey en que, de los dieciséis adornos que se planearon tanto por Olivieri como por Fèvre y Sarmiento para la balaustrada del patio, los cuatro del lienzo Norte fueran de temas religiosos. Y es este carácter dual el que permite a Sarmiento introducir coherentemente con una indudable habilidad el tenaz solar del león en el conjunto de su programa.

De las dos dignidades que al sol como astro correspondían se había representado en la fachada sur el signo de Leo, su domicilio; era por tanto coherente figurar en la fachada opuesta su exaltación, que tiene lugar en el signo de Aries. Ahora bien, mediante una pequeña trampa, sustituyendo el carnero por un cordero, podía aludirse con gran propiedad al carácter bipolar político-religioso del edificio:

"Esculpase pues, no un carnero sino un cordero o agnus, y saltarán a los ojos mil alusiones muy oportunas. Así como en la fachada del Sur se representa al Rey como en su casa, en esta otra fachada sagrada se representa a Cristo Señor Nuestro hecho Cordero, cuya exaltación en la Cruz es una de sus dignidades de él como del de justicia... En el estandarte, banderilla o lábaro, dibújese el

Christus... y la orla que circundare este Agnus represente un templo; y por encima pase una porción del Zodiaco al modo que se hizo en el león, y está hecho todo.

El Christus del Lébaro eran las únicas armas o blason de los antiguos cristianos y con él comenzaban los privilegios rodados y otros instrumentos. Muchas iglesias eludiendo a lo mismo tenían un cordero en la fachada... ¿Qué cosa, pues, más propia para arma de un edificio sagrado?... Y de este modo cuando el Rey sale al balcón se halla coronado del Zodiaco y como en su casa o domicilio; y cuando saliere al balcón sagrado, se hallará coronado de otro mayor Zodiaco y como en la casa o templo del Cordero" (56)

Además este adorno era susceptible de interpretaciones tan variadas como lo eran el león de la fachada opuesta: los heráldicos y los políticos pensarán que el cordero es una alusión al vellón de oro, los astrólogos podrán pensar que se aludía a la exaltación del Sol o a la creación del mundo por ser el de Aries el primero de los signos del Zodiaco, los que piensan en el apocalipsis podrán sacar sus propias conclusiones (57) y finalmente a otros el ver juntos al cordero y el león habitando en el mismo edificio podrá venirles a la cabeza la profecía de Isaías (58). Lo mismo cabe decir de la inscripción que Sarmiento propone: REG. ILL., que puede aludir al Apocalipsis -"Agnus, qui in medio throni est regit illos"- o puede ser leída como "Regnum illius", "Regit ille", "Regia illius" o "Regnum illi et potestas", lecturas todas convenientes con el espíritu y el carácter del edificio.

Ahora bien, estas modificaciones que se ve obligado a añadir a su programa cuatro meses después de que estuviera



totalmente redactado y entregado van a ser incorporadas de forma que constituyen un desarrollo lógico de las ideas previamente expuestas y su inclusión en el conjunto no supone ninguna violencia para el sistema (59), porque cuando concibe su segundo sistema de adornos tiene ya clara conciencia de que el problema requiere una coherencia absoluta, que debe ser aprobado o rechazado en su totalidad, y que una vez aprobado ya no admite el más mínimo añadido o variación (60); que esta consecuencia se va a apoyar en la elección de un tema único, eje conductor de todo el sistema, que aquí será -como señalábamos detalladamente en otro capítulo- la tónica asimilación del Palacio al Templo de Jerusalén, incluso con las mismas peripecias en su construcción: proyectados ambos por reyes guerreros, David y Felipe V, que por lo mismo, no pudieron ser dignos de su terminación, que debería tener lugar bajo el reinado de monarcas pacíficos, Salomón y Fernando VI (61). Como en definitiva éste, la exaltación de Fernando VI como rey pacífico, era el gran tema del palacio, el añadido del remate de las dos fachadas con los signos de Leo y Aries, como la casa y la exaltación del sol retomaba el motivo del pacifismo al aplicar al palacio una profecía de Isaías en donde vaticina que llegará un reinado feliz y justo cuando el León y el cordero vivan bajo el mismo techo (62),

"esto es, la justicia y fortaleza, simbolizadas por el león, y la clemencia, religión y paz, simbolizadas por el cordero, se unirán en un mismo monarca... y al modo que Christo es Agnus-Leo, fuerte y manso, así será el Rey justiciero y clemente" (63).

Tema único ahora a diferencia del proyecto de 1743 en el que los tres puntos que deberían caracterizarse semánti-

camente -la escalera, el patio y las fachadas exteriores- eran independientes, aunque, a posteriori, se puede rastrear la existencia de una cierta lógica: la escalera estaría dedicada a cantar las excelencias de los reyes personas; el patio, con un adorno conscientemente plurisignificativo, Apolo y las Musas, reflejaría el orden del universo -el orden de la monarquía sabiamente gobernada-, y en el exterior estarían las provincias cantando cada una, según una invención ya añeja, una de las principales virtudes del soberano. Tres momentos en la decoración definidos por su posición en el conjunto: la escalera, en el corazón del palacio, se refiere a su morador, el rey; el patio, a las relaciones de éste con su reino; y la fachada exterior, lo que el pueblo vé, a las relaciones por parte de éste a su señor. Lógica distributiva, pero que nada tiene que ver con la coherencia total del segundo proyecto, ni con una idea que aunque ya estaba intuita en 1743 no se explicitó definitivamente hasta 1747: que el sistema de adornos fuera privativo del palacio de un monarca español, y no aplicable, como el primer proyecto, al palacio de otro soberano cualquiera.

Si el adorno debe ser privativo del palacio del rey de España se excluyen automáticamente casi todos los temas que le habían servido de base para delinear su primer sistema: la mitología, las virtudes abstractas y el perfecto orden del mundo, son temas que tienen una dimensión universal, y que como tal habían sido usados ya hasta la sociedad. Ahora se requerían temas españoles; había que buscar en la propia historia patria como lo estaban haciendo en los archivos del país sus contemporáneos Mayans, Florez y hasta el mismo Sarmiento, también erudito e historiador, buscando la propia identidad

nacional. Como tal historiador va a exifir a la decoración el mismo vigor, verismo y coherencia que pedía a cualquier libro de historia, porque el palacio mismo iba a ser el gran libro compendio de la Historia nacional. Y es precisamente este cam bio de orientación de la alegoría y el mito a la historia como principal punto de inspiración y partida quien conduce al padre Sarmiento a recuperar algo que ya se estaba perdiendo en los últimos momentos del barroco: la conciencia de que un programa decorativo es un todo unitario, perfecto y cerrado. A Al respecto resulta sumamente instructivo el comparar con los elaborados y complejos escritos de Sarmiento para el segundo proyecto del Palacio o para la serie de tapices que debían ilustrar en su interior las principales acciones de Felipe V otro referente a la decoración pictórica del Palacio de la G<sup>a</sup> nja que, bajo el pomposo título de "Pensieri Morali di Pittura che ferno dipinti nel Appartamento Basso" (64), encierra apenas folio y medio en que se exponen una serie de temas absolutamente tópicos -Hércules y Anteo, el Valor coronado por la Victoria, el Mérito triunfante, la Justicia y la Razón de Estado, Marte y la Victoria- que podrían ser pertinentes al lugar sin mayor conexión con el sitio ni entre sí que la que ofrece su común utilización tópica y tradicional en el entorno real; no son producto de una meditada elaboración intelectual que los reduzca a una unidad de intención, sino que son resultado de una nueva yuxtaposición de lugares comunes sancionados por la costumbre. Por ello, mientras que Sarmiento hacía una vivida defensa de su programa como un todo coherente defendiendo a ultranza su unidad

..  
 -"Pero como cualquier sistema es una co locación de partes integrantes, coordina

das todas con tal symetria que hagan to-  
das un solo cuerpo; es más conducente a  
veces desecher todo el systema por malo  
y escoger otro bueno, que no el enmendar-  
le, o remendarle conservando alguna sy-  
metria uniforme. Hablo en quanto a lo  
sustancial, que en q.<sup>to</sup> à algunas acci-  
dentales variaciones, que se pulan, se  
acleren y realzen podían introducirlas  
con más acierto los de mayores luces  
que el que ideó el systema; y aun en el  
de iguales, ó inferiores por la máxima  
facile est inventis addere" (65)-

por el contrario el redactor de los "Pensieri Morali" de La  
Granja puede incluir sin ningún inconveniente esta postdata  
al final de su escrito: "Decir a Rusca que podrá pintar estos  
mismos temas u otros que mejor le parezcan". Esta concepción  
abierta del programa, o mejor, esa inexistencia de un programa  
previo que se va improvisando sobre la marcha es la misma  
que vamos a encontrar curiosamente en la decoración pictórica  
de las bóvedas del palacio real (66) para la que se va a cargar  
por completo de un programa literario anterior y que se  
proseguirá hasta muy entrado el siglo XIX, yuxtaponiéndose  
los temas históricos de Vicente Lopez a las alegorías natura-  
listas de Corrado Giaquinto sin sentir la enorme contradicción  
inherente que significaban una y otra en la forma de ensalzar  
la gloria de la monarquía española.

Los temas de la historia de España y el carácter  
dual sacro-profano del edificio definen ya por si solos el  
resto de los motivos del sistema de adornos del benedictino.  
En el exterior se representan la sucesión de los reyes español-  
les recorriendo ininterrumpidamente las cuatro fachadas, y en  
centro de las dos principales dos representaciones simbólicas  
de su dimensión política y religiosa articulando el conjunto:  
en la fachada sur, bajo el signo de Leo, la medalla de la Es-

naña Armígera (67), y bajo el Aries-cordero de la fachada norte el triunfo de María según la visión de San Juan: "una Mujer, vestida del sol con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas en su cabeza" (68). En la balaustrada del patio los reinos de la monarquía. Y en el patio convertido en el museo principal del conjunto se representan las cuatro facetas principales de la monarquía española, sagrada, política, militar y científica, distribuidas en los cuatro lienzos interiores de acuerdo con sus posiciones recíprocas en la consecución real de sus fines:

"La Religión y el Estado se deben mirar, ayudar y defender recíprocamente, sin la cual la Religión ira por tierra o el Estado se querrá subir a las nubes y todo dará al través. Mirando la Religión a la conservación del Estado debe tener a su derecha el cultivo y promoción de las Artes y Ciencias y a su izquierda el establecimiento y ejercicio de las armas para que "ni cadent arma togae" ni "sintuant leges inter arma", sino que, mutuamente, se protejan y conyuyan las armas y las letras en favor de la Religión y del Estado.

Por lo mismo y para lo mismo, mirando el Estado a la Religión como a su Norte principal, tendré, a su derecha, el brazo militar para defenderla y extenderle y las letras a su izquierda, para rebatir como con un escudo los atentados insulsos y argumentos de los infieles mahometanos, judíos, hereges y cismáticos" (69).

Para la elección de los temas que deben adornar esos cuatro lados del patio se escogen, y tampoco es ajeno a esto la voluntad del rey, exclusivamente hechos y personajes sacados de la propia historia (70), porque es a los propios espa-

ñoles a quienes compete la misión de conservar la memoria de sus grandes hombres (71), y porque el tema histórico, instructivo, racional y verdadero, es el único que va a considerarse válido después de efectuar una profunda crítica al adorno de tema alegórico y mitológico después de una reflexión profunda y lúcida acerca del verdadero significado de la antigüedad y de sus costumbres y tradiciones, que eran el resultado provocado por el rigor historiográfico que recorre Europa desde los últimos años del siglo XVII y que, desconfiando de la veracidad de los historiadores clásicos por los mismos motivos que desconfiaban de los más recientes, va a aplicar sobre sus textos el análisis histórico y todo el rigor de su crítica. Con ello el mundo clásico, que había suministrado un repertorio formal, modelo copiado con el mismo servilismo y acriticismo con que se recurría al testimonio de las "auctoritates" de la antigüedad, última fuente de verdad sin necesidad de justificaciones adicionales, pierde este carácter que había gozado durante el barroco, sin que ello signifique la pérdida de su carácter referencial de último modelo ideal. Por el contrario, una vez sufrido el examen de la crítica, queda reforzado, pues lo es no a través de una aproximación mítica, sino según razón, y termina con la imitación servil y acrítica para dar paso a una inspiración meditada y producto de la reflexión, y por lo mismo más libre pero más ajustada al verdadero uso del modelo clásico, situado ahora en sus verdaderas coordenadas históricas y semánticas.

Por haber comprendido y asimilado de verdad la antigüedad se llega, a veces, a la paradoja enarante de rechazar de plano los temas clásicos invocando para ello las tradiciones y costumbres romanas que siguen siendo para el padre Ser-

miento el último punto de referencia. Desde esta actitud es desde la que se enfrenta con los puritanos del clasicismo contra una idea indiscutida en su momento y que se le imponía como nie forzado, la inscripción del palacio lacónica y en la tin, y para la que él, en cambio, propone el castellano; si los romanos escribían en su lengua corriente ¿por qué había de hacerse entonces en un idioma extraño y que poca gente iba a entender?. Esa coherencia le lleva a satirizar a todos los imitadores serviles de la antigüedad poniendo de manifiesto en muchos casos el absurdo de sus posturas: a los que pedían que los remates de los edificios notables fueran cuádrigas y aurigas al modo romano, caricaturizaba diciendo que poner una cuádriga en un tejado era de por sí una estunidez, y que si lo que querían es que fuera al modo romano, entonces lo más propio sería un totem, pues los toros y las carreras de carros eran las diversiones más populares en una y otra sociedad (73). Por lo mismo justifica también la expresión del tema mitológico en su segundo proyecto: ¿cómo va a colocar él un adorno de falsos dioses, que nada tienen que ver en la religión revelada, cuando los romanos colocaban para adorno de la ciudad los que ellos creían dioses auténticos de una religión cierta?. La posición de Sarmiento, prefiriendo temas y motivos cristianos por aquel lugar, es mucho más auténticamente representativa del espíritu clásico, porque lo que propone no es cópiar los modelos clásicos, sino el modo de operar de los antiguos; pero para ello, para haber llegado hasta allí, había sido necesario previamente aplicar con todo rigor una crítica histórica que va a permitir ver la mitología bajo una nueva luz.

..  
Frente a las referencias alegóricas y a los juicios de valor moral vertidos sobre los mitos en el siglo anterior

y presentes aún en los libros de los mitógrafos que circulaban aún a principios del siglo XVIII va a empezar a surgir una valoración histórica aseptica que, quitándole a la mitografía toda la significación extraña, a sí misma va a valorarla exactamente por sí y en sí misma libre ya de la necesidad de justificar, denunciando la falsedad de la idolatría (74), su adscripción a un género a el que se seguía planteando en el fondo el viejo y delicado problema de conciliar los postulados y la cultura de la sabiduría antigua con las verdades de la fe revelada (75). Antes de esta nueva actitud frente al mito esto se movía entre una reconversión de tipo moral (76) o, perdidas definitivamente sus connotaciones religiosas, el repertorio más idóneo de una cultura emblemática, que en última instancia tenía también una fuerte tendencia moralizadora bajo sus alegorías.

Frente a esta actitud acabará imponiéndose definitivamente hacia la mitad del siglo XVIII la que alienta en la explicación de la voz Mitología de la Enciclopedia Francesa (77):

"Historie fabulosa de los Dioses, Semidioses, y Heroes de la antigüedad... pero bajo de este nombre consideramos también todo lo que tiene alguna relación con la Religión Gentílica; los diversos sistemas y dogmas de Teología, que se establecieron sucesivamente en las diversas edades del Paganismo; los misterios y las ceremonias del culto con que eran honrados aquellas falsas deidades, los oráculos, las suertes, los adivinos, los adivinos... los templos, los altares, los trípodes y los instrumentos de los sacrificios, los bosques sagrados, las estatuas, y generalmente todos los símbolos bajo los cuales la Idolatría se perpetua entre los hombres por el espacio de un número muy grande de siglos" (78);



y así, considerada desde este punto de vista, la mitología se constituye en el pilar básico de un acercamiento científico hacia la Antigüedad, pues "no puedan entenderse perfectamente las obras de los Griegos y los Romanos, sin un profundo conocimiento de los misterios y costumbres religiosas del Paganismo" (79) que solo podrán ser valorados en sus coordenadas correctas después de un estudio detenido y crítico acerca de los mitos de aquellos pueblos, que determinara de forma definitiva lo que de utilidad histórica se escondía detrás de ellos (80) y de un examen igualmente riguroso y crítico de las actitudes que hacia la mitología habían venido observado los mitógrafos y los historiadores recientes.

En este sentido podemos encontrar intentos análogos en España: El significado que el Diccionario de Autoridades concede a la palabra mitología es muy similar al que le daba la Enciclopedia Francesa. Francisco Manuel de la Huerta publica en el primer tomo de los "Fastos de la Real Academia de la Historia" una larga "Disertación sobre si la mitología es parte de la Historia y como debe entrar en ella"; y aunque apoyándose en la autoridad de los Santos Padres, y en especial de San Agustín, pretende demostrar su falsedad no puede dejar de reconocer también con ellos que "entre las Fábulas de la Gentilidad habría sucesos verídicos pertenecientes á los hombres y á la serie de los acontecimientos humanos" (81) y que, por tanto, entra de lleno en el campo de la historia (82), dando una serie de normas que deberían ser observadas en un estudio científico (83). Sarmiento estima las estatuas y demás monumentos de la antigüedad "ya por el primor del artífice y ya por la representación mythologica, o historica, por lo que puede conducir para la mayor inteligencia de la antigüedad pagana" (84).

Feijoo en su "Origen de la fábula en la historia" efectúa un serio intento de crítica para buscar los orígenes, la interpretación y lo que haya de verdad en ella (85), al mismo tiempo que critica como consecuencia de prejuicios y supersticiones sin base ni fundamento otros aspectos de la mitología que como las metamorfosis había jugado un papel importante en la tradición mitográfica europea (86).

El conocimiento de la mitología, entendida así, se sigue valorando también como un elemento fundamental para la comprensión correcta de una tradición y de un pasado cultural que ha sufrido una enorme influencia de su parte; en ello insiste el traductor castellano de la "Historia poética para la inteligencia de los Poetas y Autores antiguos" de Gautruche (87), y en términos parecidos se expresa el traductor del "Diccionario de la fábula" de Chompre (88), quien tiene ya un exquisito cuidado en excluir de la obra otras historias legendarias de la Antigüedad ajenas a la Fábula mitológica. Pero pese a que estas obras iban dirigidas todavía esencialmente a los pintores, a los poetas y a sus lectores, cada vez es más criticada esta fuente de inspiración con unos argumentos, que aunque todavía en ocasiones —como le sucede al propio Sarmiento— encierran cierta suspicacia moral (89) se basan fundamentalmente en la falta de propiedad que supone para un creyente recurrir a falsos dioses (90), a la falta de rigor histórico que suponía la descontextualización del mito, y a la dificultad de lectura que a estas alturas iban suponiendo ya los temas mitológicos.

En "Investigación de una alegoría" (91), Winckelmann explicaba el auténtico mito como el único verdadero y válido, substituyendo el estudio arqueológico a la tradición alegórica

de Ripa y de sus seguidores que debía ser desechada por lo va-  
no de sus descripciones. Incluso un hombre profundamente retar-  
datario en sus ideas artísticas como lo era Preciado de la Va-  
ga (92), que en 1789 todavía sigue incluyendo en la bibliote-  
 ca ideal del pintor "las Metamorfosis", "el Asno de Oro", la  
 Iconología de Ripa y las obras de Cartari, Parez de Moya y  
 Baltasar de Vitoria, ha reducido la mitología a la narración  
 de las historias más o menos sugerentes de los dioses, pero  
 privándoles de dimensiones más profundas en el terreno de lo  
 alegórico y de lo emblemático, cuya proliferación y uso están  
 siendo muy profundamente cuestionados en nombre del didactismo.  
 Sarmiento, movido por su pasión educadora, considera superio-  
 res en este sentido las catedrales góticas a los templos roma-  
 nos, pues aquellos los supieron decorar con una multitud de  
 adornos instructivos frente al despojamiento y la falta de cla-  
 ridad didáctica de estos (93); por ello, al elaborar su pro-  
 grama adopta conscientemente una actitud libre frente a modas  
 y tradiciones guiado únicamente por su "razón natural" (94)  
 aunque su conjunto plásticamente se integre en la tradición  
 formal del palacio barroco y en la base de su concepción alien-  
 ta lo que él considera una práctica usual entre los antiguos,  
 la elección de un tema ejemplar de su religión o de su histo-  
 ria (95). La libertad de que él habla la sitúa en la elección  
 de tema. Dejadas a parte la mitología -que hasta este momento  
 había constituido un repertorio unitario y coherente capaz de  
 ofrecer explicaciones globales a cualquier disciplina pero que  
 ya se había cuestionado (95a)- y la alegoría -que era descali-  
 ficada por Ponz (96) al describir las que adornaban los techos  
 del Palacio Real con argumentos muy parecidos a los que habían

utilizado previamente Roger de Piles (97) y el Abbé du Ros (98) por las dificultades de lectura que entrañaba su carácter arbitrario- solo quedaba una salida: la Historia.

### NOTAS

- 1) Publicados por SANCHEZ CANTON, 1956. Sobre los programas de Sarmiento vease VALLEJO, 1931; BOTTINEAU; PLAZA, 1975; MORAN, 1979.
- 1a) Gran parte de las existentes en el Museo Británico y en el Archivo General de Palacio han sido publicados por PLAZA, 1975, como apéndice de su libro.
- 2) Sobre él vease PLAZA, 1975; VARON VALLEJO, 1931; A.G.P. Obras Palacio, Leg. 355 y los testimonios gráficos publicados por ANGULO, 1973.
- 3) A.G.P. Obras Palacios leg. 355.
- 4) Eran estas Gratitude, Libertà, Historia, Concordia, Obediencia, Obligo, Gioia, Tranquillità, Perfeccione, Chierrezza, Armonia, Amicizia y las cuatro mujeres fuertes de la Biblia.
- 5) las virtudes que debían acompañar las efigies de los reyes eran Giustizia, Fortalezza, Temperanza, Prudenza, Magnanimità, Forza y Valore.
- 6) A.G.P. Obras Palacio leg. 355.
- 7) los únicos documentos que existen de su proyecto son los que se conservan en el A.H.N., Estado, Leg. 2604.
- 8) Así lo indican claramente las primeras líneas de la contención de Sarmiento al marqués de Villarias: "Supónese que en la escalera principal del nuevo Palacio se han de colocar dos estatuas que representan al Rey y a la Reina nuestros señores y que, además de esas dos, se han de poner en la misma escalera..." SARMIENTO, 1956, p. 161.
- 9) ibidem, p. 165. El P. Fèvre puntualizaba que "un si grand nombre des figures purement symboliques (las cincuentas y dos propuestas por Olivieri y Sacchetti), et qu'ila n'est pas aisé de discerner par leurs divers attributs, formeroit une espece d'enigme". (A.H.N., Estado, leg. 2604)

- 10) Señalaba Fèvre que "les sujets en sont pour la plus trôp vagues, pouvant convenir également aux Palais de tous les autres Princes de l'Europe" (AHN, Estado, Leg. 2604), y Sarmiento que "todo lo dicho en este tercero punto me parece muy general y que se podrá acomodar a cualquiera Palacio de otros Monarcas extraños; quisiera que las estatuas que hubiesen de coronar el Palacio fuesen especiales para el Palacio de un monarca español y que diesen singular idea a los extranjeros curiosos, que vendrán a ver y admirar el nuevo edificio". SARMIENTO, 1956, p.170.
- 11) ibidem, p. 170.
- 12) AHN, Estado, 2604.
- 13) los propuestos por él son Escipión, Anibal, Pompeyo, César, el Cid, "el Gran Capitán", Cisneros, Colón, Hernán Cortés, Alejandro Farnesio y adem as cuatro relieves en las esquinas representando a Cartago, Roma, Numancia y Sagunto.
- 14) "Acercandose el tiempo de fabricar las estatuas y graver las inscripciones, que el Rey quiere colocar en las varies partes del nuevo Palacio que Us. sabe por el encargo... ha mandado que se debuelven à Vs. como lo ejecuto las minutas que embió, con otras que se pidieron al P<sup>o</sup>... Sarmiento para que us las vea y luego exponga a su Mag<sup>d</sup> su ultimo dictamen...". Carta del Marqués de Villarias a Jayme Antonio Fèvre fechada en el Buen Retiro a 12 de julio de 1745.
- 15) BOTTINEAU, p. 535. indica que hay que vincular con el programa de Fèvre unos pagos efectuados a Diego de Villanueva el cinco de mayo de 1745.
- 16) Para la escalera rechaza las virtudes propuestas por Olivieri (Giustizia, Fortezza, Temperanza, Prudenza, Magnanimita, Magnificenza, Forza y Valore) pues resultaba tremendamente difícil distribuir cutro acompañando al Rey y cutro a la Reina sin privar al primero de alguna de las virtudes cardinales, o sin atribuir a la segunda alguna de las virtudes especialmente varoniles. Por ello propone su sustitución por otra serie menos abstracta que se adapte a las principales facetas de la real pareja y que hagan

referencia a su condición de Reyes, de Esposas y Padres, de Caballero francés y de noble señora, y finalmente de hombre y mujer. Para ello propone dos series de virtudes alternativas que serían respectivamente para el rey y la reina y en ese mismo orden: Justicia-Clemencia, Prudencia-Pudicitia, Magnanimitas-Liberalitas, Religio-Pietas o bien Justicia-Clemencia, Providentia-Fecunditas, Munificentia-Liberalitas y Fides-Pietas que viene a ser básicamente lo mismo. También manteniendo las mismas condiciones básicas se podían sustituir las virtudes por dioses: Júpiter y Juno, como reyes, Saturno y Cibeles como padres, Marte y Venus como caballeros y Apolo y Diana como hombres, e incluso podían ponerse juntos Dioses y virtudes complementando su significado.

Para la baranda del patio se ofrecen parecidas alternativas siempre con el pie forzado de respetar el deseo real de que se representaran cuatro estatuas sagradas y doce profanas. Sarmiento propone varios cuartetos: el primero con dioses (Júpiter, Neptuno, Plutón y Juno), héroes (Hércules, Jasón, Sesostris y Semirámis), capitanes (Alexandro, Cesar, Constantino y Zenobia) y personas sagradas (Josué, Gedeón, Sansón y Judith); el segundo con reyes españoles (Garión, Habidú, Gárgoris y Argentonio), reyes bíblicos (David, Salomón, Ezequías y Josías), dioses (Saturno, Marte, Apolo y Mercurio) y diosas (Cibeles, Juno, Ceres y Proles); el tercero con cuatro santos homónimos de los reyes (S. Felipe Apóstol, San Felipe Diácono, Isabel la madre del Bautista e Isabel la mujer de Aarón), dioses (Júpiter, Marte, Apolo y Neptuno), Capitanes (Ciro, Pompeyo, Augusto y Carlomagno) y virtudes (Fortuna, Fama, Victoria y Paz). Pero también podrían representarse los doce trabajos de Hércules y cuatro santos vinculados a la monarquía: Santiago como patrón, San Andrés por el Toisón, San Marcos por la victoria de Almansa y San Felipe por el nombre del rey. Vid. SARMIENTO, 1956, pp. 161-166.

17) véase nota 16.

18) GALLEGO, 1972, p.45.

19) RUSCELLI, 1566.

20) LAILAN.

- 21) Sobre la importancia de la ostentación como actitud moral en el barroco son paradigmáticas las obras de Gracián, quien acuña una bajo el dehomínador de "hombre de ostentación" una especial alegoría humana. Enormemente esclarecedor es el estudio de MARAVELL, 1975 II.
- 22) GRACIAN, 1975, p.20-21.
- 23) *ibidem*.
- 24) *ibidem*, p.170.
- 25) SAAVEDRA, 1640. Empresa 13.
- 26) PARGA, 1703 p.34-35.
- 27) RELACION, 1714.
- 28) CANSINO, 1746. p.6.
- 29) Representaciones de ello se pueden encontrar por ejemplo en COVARRUBIAS 1610, Centuria III, Emblema 6º, y en la portada de la Historia de la Provincia de Yucathan (Madrid 1688) de Juan LOPEZ DE COGOLLUDO.  
 En 1701 Felipe V oía estas palabras: "vienes como sol deseado, pero como sol, has pasado primero por la tierra... Habrás visto los lugares despoblados, los hombres desnudos, sin cultivar los campos. Que desgracia. Como había de haber corona donde no había quien la mantuviese. Pues si eres sol y no has visto estas fatigas socorrenlas tus rayos, que por eso te ha traído por tales caminos la providencia". La coincidencia es total con PORTO CARRERO (1700, p.11) cuando expone: "Miró Dios con ojos de misericordia estos reinos, disponiendo su alta Providencia que en tanto abismo de confusiones y en tanto enublado hemisferio naciese un Sol, cuyos rayos ahuyentasen las sañudas nubes que la obscurecian, y su luz registrase lo mas íntimo y retirado a la razón y justicia".
- 30) Madrid 1640.
- 30a) vease también la misma idea desarrollada por GARCERAN, 1636, p.56-58.



- 31) Madrid, 1609.
- 32) Madrid, 1682.
- 33) publicado por HUARTE Y ECHENIQUE, 1930 pp.6-9
- 34) Vid. Velazquez. C.S.I.C. p. 226-227.
- 35) en la egloga II (versos 1188-1189) celebraba al primer duque de Alba como "otro Marte en guerra; en Corte Febo".
- 36) SAAVEDRA, 1640. Empresa 101. Batisti ha señalado como en todas las culturas los cambios de palacios o de habitaciones a lo largo del año reflejan una imitación del curso del Sol (1962, p. 225).
- 37) ibidem, Empresa 13.
- 38) "...enseñamos esta sutileza los astros con dicha, que, aunque hijos y brillantes, nunca se atreven a los lucimientos del sol" (GRACIAN, 1968, p. 56)
- 39) "Fue destinado, entre los grandes de España, el de Alba para el real cortejo de la Serenísima Señora doña María de Austria, infante de España, augusta emperadora de Alemania, digna consorte de Ferdinando III, en su viaje del Ebro al Avis; glosó uno... y dijo: Bien va el Alba con el Sol" Gracian, 1974, p. 26.
- 40) ver LUPARDI, 1662; MONTAGU, 1970; p.296-297; FAGIOLLO, 1977 t.I, p.197 y ss.
- 41) "In faccia del SOLE vedevasi voga Fenice, che fisa nella contemplatione de luminosi splendori nel proprio nido, e feretro e morire, e resorgire; e nel vago della montagna... appariva sollevata inavia in atto di volare una donna alata con un serpe alla mano, che con la bocca abbracciando la propria estremità, faceva perfetto cerchio, & vicina ad un grande albero di vera, & verde palma gloriosa, e con l'occhio, e con la mano additando il sole mostrava esser l'Immortalità; del glorioso novello Sole delle Spagne; & un gran leone, ch'uscito da cupa caverna con veneratione humile rimirava il Sole simbolizzava l'arma di S. Ecc. & della Monarchia di Spagna". LUPARDI, 1662.

- 42) ACLAMACION, 17uQ
- 43) Libro II. verso 1 y ss.
- 44) SARMIENTO, 1956, p. 166.
- 45) vease nota 16. Cuando expone la cuarta propuesta, mixta de virtudes y deidades, señala: "En este plano de dioses y diosas suponiendo por el Sol y la Luna, Apolo y Diana, se comprenden los siete planetas..." SARMIENTO, 1956, p. 113.
- 46) SARMIENTO, 1956, p. 167.
- 47) Apolo significa el Sol, el cual y los demás planetas y cielos, entendidos por las Musas, se mueven con gran proporción; y porque por el Sol tenemos todos los tiempos, y se causa el día, mes, y año, etc., que son tiempos, y por el movimiento del Sol tenemos medida de todos los planetas y cuerpos celestiales, y a esto dicen bailar las Musas a su son, pues todos son conocidos por él, y dél reciben luz y resplandor. Tener esta lira siete cuerdas, denota los siete planetas, en medio de los cuales está el Sol, y por que según opinión de Pitágoras, el movimiento de los cielos causa música, por esto fué a Apolo o al Sol atribuida la Música" PÉREZ DE NOYA, 1928, t.I, p.204-205; vease CARTARI, 1647, p.30.
- 48) vid. PÉREZ DE NOYA, 1928, t.I. p. 203.
- 49) ibidem, t.II, p.184-187.
- 50) JOSUÉ, 10. 12-14.
- 51) ISAIAS, 38, 7-8.
- 52) Carta del Padre Sarmiento a D. Baltasar de Esqueta fechada en Madrid a 22 de Diciembre de 1747. El tema lo volverá a tratar de nuevo en otra carta dirigida al mismo Baltasar de Elqueta el 15 de junio de 1749.
- 53) Posteriormente se modificó su emplazamiento pasando a coronar el ático; consultado acerca del traslado el P. Sarmiento respondió que "como el Sol del Zodiaco y este caigan sobre la cabeza del Rey cuando sale al balcón y venta

na principal, no importa estén más altos o más bajos", Carta cit. de 15.VI.1749. Sobre las circunstancias que motivaron el cambio de emplazamiento y la suerte posterior del grupo véase PLAZA, 1975, p.232 y ss.

54) Carta cit. de 22.XI.1747.

55) Sobre el tema del Sol en el León véase DEZZI, 1974.

56) Carta de 22.XII.1747. El proyecto se complementa con la decoración de las dos ventanas laterales sobre las que se figuraban otros dos soles, uno naciendo y otro poniéndose sobre un arco del Zodiaco en el que se situaban los tres soles, como en tres momentos diferentes de su carrera para significar que en los extensos dominios de España siempre alumbraba el Sol.

57) Unos versos en la parte superior del grabado hacen más potente su significado:

"Saepe reversurus fugit Draco signa Leonis  
saepeque restituit colla superba pedi:  
Nec fugiet. Capitur iuste; defendere PRIDENS  
Armetis manibus scit sua iura LEO"

58) Era necesario también, para mantener el equilibrio con la fachada sur, decorada en toda su parte central, extender el tema a las ventanas laterales; para ello propone un tema estrólógico-religioso igual que allí propuso uno astrológico-político: "Consta en San Juan que 24 ancianos estaban delante del Cordero; que tenían cytharas y phiales y una corona... Hay tres constelaciones en el cielo que representan una corona, una cítara o lira y un calix,... Dispuesto ~~para~~ el que el Zodiaco pase por las tres claves, como se propuso en la otra fachada, se esculpirá en cada clave colateral un curioso lazo que abraze una corona, una cítara y una phiale... El estrónomo creará que esto alude a las 3 constelaciones, Corona, Lira y Cráter, y el escriturario, que alude a las insignias de los 24 señores o ancianos que cortejaban al Cordero" Cartas de 22.XII.1747.

59) El benedictino al final del escrito en que expone como debería ser este nuevo programa, insiste: "solo prevengo que este pliego se debe agregar a los 24 pliegos que escribí y están presentados sobre el sistema de adornos del

Al Palacio nuevo, para que se conozca, si se leen todos juntos, que he procurado arreglarlos en este pliego a lo que ya tengo escrito antes" Carta cit. 22.XII.1747.

- 60) No es más difícil idear uno u otro adorno separado y que guste a muchos, pero si que el complejo de todos juntos, como un sistema, agrade a todos, cuando o no todos miran las cosas sino por partes, o no tuvo presentes todas sus partes el que imaginó el sistema... Aún la circunstancia de proponerlas ya en sistema esfuerza mi desconfianza, pues, es cierto, que todo sistema, como tal, está más expuesto a que se desprecie y abandone del todo, que a que se pueda enmendar bien y alterarle en sus partes principales. Y si, pues, juzgo preciso que no se ocure a los dibujantes hasta que S.M. determine, apruebe y escoja lo que gustare se es esculpa y manifieste su última resolución; pero, supuesta ya ésta, no debe que al arbitrio para mudar y alterar las representaciones en cosa substancial de ellas". Y más adelante vuelve a insistir en lo mismo: "Y siguiendo la base de los atributos con que el Rey celebró a Salomón, y en su persona a nuestro monarca, o se ha de idear nuevo sistema, o sólo admite el que presento, cuando no se haya de despreciar del todo, tal cual variación accidental". SARMIENTO, 1956, p.199-200 y 239. Vuelvo sobre este tema en una carta de 23 del IX de 1750. véase tb. nota
- 61) "Pues siendo el fundamento y base de mi sistema de adornos que he presentado la Historia Sagrada de Dios, David, Salomón, Hiram y reina de Saba, que se debe representar sobre la entrada al mediodía, de la Capilla Real y en la cual se representa en Salomón al Pacífico nuestro Rey y Monarca, y que su imagen se ha de colocar en una escalera sobre la representación del Ajuste de las Paces, y al de derecho la inscripción que en ella se exprese el epíteto de Pacífico y Pacificador para ir consiguiente en mi sistema". Carta cit. de 12 de mayo de 1750. David, Salomón y la reina de Saba se deberían representar para que el paralelismo cobre mayor fuerza bajo los verdaderos rostros de Felipe V, Fernando VI y Bárbara de Braganza.
- 62) "Saldrá un vástago del tronco de José, y un retoño de sus raíces brotará. Reposará sobre él el espíritu de Yahvéh: espíritu de sabiduría e inteligencia, espíritu del conse-

jo y fortaleza, espíritu de Ciencia y temos de Yahvéh) No juzgará por las experiencias, ni sentenciará de oídas. Juzgará con justicia a los débiles, y sentenciará con rectitud a los pobres de la tierra. Harirá al hombre cruel con la vara en su boca, con el soplo de sus labios matará al malvado. Justicia será el ceñidor de su cintura verdad el cinturón de sus flancos. Serán vecinos el lobo y el corde-ro, y el leopardo se echará con el cabrito, el novillo y el cachorro pacerán juntos, y un niño pequeño los conducirá. La vaca y la osa serán compañeras, juntas acostarán sus crías, el león, como los bueyes, comerá paja. Hurgará el niño de pecho en el agujero del aspid. y en la hura de la víbora el recién destetado meterá la mano. Nadie hará daño, nadie hará mal en todo ni Santo Monte, porque la tierra estará llena de conocimiento de Yahvéh, como cubren las aguas del mar. ISAIAS, 11, 1-9.

63) Carta cit. 22.XII.1747.

64) A.G.P. San Ildefonso leg. 11.

65) Carta de 24 de junio de 1754 dirigida a D. Agustín de Mordeñana.

66) ver FABRE, 1829.

67) "Esto era (y aun puede ser) el que habiéndose descubierto nuevamente en España infinitas canteras de preciosísimas piedras, casi de mármoles de diversos colores y pulidez, y que se habían traído a Madrid varios trozos y pedazos corpulentos para muestra, y que pasaban de 150 muestras las diferentes, deseaba yo (y desearan todos los españoles) que la medalla de la España Triunfante fuese un complejo de lo músico ( o mosaico ) de todas las piedras mas selectas que producen nuestra España.

Es mi pensamiento que en el exterior adorno de la medalla dicha, se representen con gracia los principales frutos selectos que España produce, y que la medalla descansa sobre el Dios Plutón, como tendido en el suelo por la razón de ser el dios de las riquezas, y al cual suponía Posidonio, según el Estrabón, que habitaba en las entrañas de España, como en su propio domicilio. En esto ponderaban los antiguos las inmensas riquezas de oro, plata, metales, minerales, piedras, gemas, frutos, etc..., que en la península de España se crían... siendo la sola península de España y prescindiendo de la América, el domicilio del dios de las riquezas y como la matriz de todo género de metales, piedras y minerales preciosos a la imagen de la Es-

paña Triunfante, que sin mucho coste se podrá fabricar a lo mosaico de todos los casi mármoles exquisitos, se podrá con mas razón aplicar el " tua de tuis tibi offerimus", que los españoles hablen con la España; que ellos y ella hablen con nuestros reyes; o que nuestros reyes hablen con Dios.

Qué gozo para un español, al preguntarle algún extranjero de dónde han venido tantas piedras varias, exquisitas y de varios colores que se ven primorosamente colocadas en la Medalla al responderles: todos estos materiales son de casa; y más y más preciosos que se necesitan.

Mientras no lo pueda ya remediar, siempre instaré en que la dicha medalla de España Triunfante se fabrique como he apuntado, pues el centro y la clave de todos los adornos exteriores y con singularidad de todos los de la principal fachada. Con los dos famosos textos de Claudio hablando con España: " Contulit Augustos; Generat - cui cuncta regent", se enlazan los Emperadores Augustos españoles, los reyes de toda la serie los reyes famosos de los reinos particulares y aún los mas antiguos reyes de España, o mitológicos o históricos, sin necesitar para nada ( sino para el desperdicio o desprecio ) los - Reyes que fingió Beroso ni los que inventaron los pseudo-chronicones". Carta de 23 de septiembre de 1750.

68) Apocalipsis 12, 1. En la carta de 23 de septiembre de 1750 justifica ampliamente las razones por las que prefiere esta representación -por mas general y por mas acorde con el sistema religioso-solar de la fachada- que la representación concreta de alguna invocación española de Virgen.

69) SARMIENTO , 1956, p. 209.

70) Los temas propuestos son los siguientes:

En el centro del lado sagrado el grupo de David, Salomón, Hiram y la reina de Saba, **dos hechos sagrados importantes:** Cristo enviando a Santiago a España (el propósito de este tema y su inclusión en el palacio recuerda la polémica que con motivo de la veracidad de esta tradición motivó la ruptura definitiva entre Mayans y Florez y a la que nos referíamos en el capítulo anterior) y la Virgen entregando la Casulla a San Ildefonso. Santos españoles: San Isidro y Santa María de la Cabeza, patronos de Madrid, y San Dámaso,

papa. Cuatro Mártires: San Lorenzo, San Vicente, Santa Eulalia y Santa Leocadia. Y los dos concilios hispanos más importantes: el Breccarense primero, y el tercero de Toledo. Además propone los Símbolos de los Siete Sacramentos y los diez Santos españoles fundadores o promotores de ordenes religiosos o monásticas. Dominando el total Santiago a caballo. En el lado militar, los sitios de Segunto y Numancia y las nueve victorias más importantes de nuestras armas: Covadonga, Clavijo, la toma de Toledo, las Navas, y la conquista de Granada, Méjico y Guasco. Nueve insignias militares que podrían ser las siete coronas más importantes de los romanos y además la imperial y la radiada o divina, albergando respectivamente los símbolos de los cuatro órdenes militares, El Toisón y la cruz de los Angeles. Diez capitanes españoles famosos desde Viriato hasta el Gran Capitán y el Duque de Alba. Y rematándolo todo la estatua ecuestre de Felipe V.

En el lado científico las ciencias representadas por nueve figuras femeninas, en los nichos los tres hechos más famosos en la literatura debidos a españoles: la impresión de la Biblia Regia por Arias Montano, la de la Complutense por Cisneros, y la confección de las tablas alfonseñas. En el remate la estatua ecuestre de Fernando III, quien trasladó desde Palencia a Salamanca la Universidad.

En el lado político se sitúa la estatua ecuestre de Fernando VI en el remate, y abajo en el centro se vuelve a representar presidiendo el Consejo de Estado y a sus lados el resto de los Consejos; la promulgación de las Leyes más importantes: la Nueva Recopilación, el Fuero Juzgo, y Las Partidas. La Mesta y la Agricultura como fuentes de riqueza, y como adornos algunos significantes de premios y castigos, las principales riquezas naturales de España y sus manufacturas más importantes.

- 71) "Si las pinturas, relieves, estatuas, &c, de las cosas y personas más celebres de España por lo Sagrado, científico, militar y político no se ven en el Palacio y Capilla de un monarca español ¿los hemos de ir a buscar a los palacios de Peteraburgo, Pekin, o Constantinople?" SARMIENTO 1918, p.209.

- 72) veanse las paginas

- 73) ¿Que razón natural ni que "bello gusto" ni que refinada moda nos podrá persuadir que es muy propio, para remate de un sumptuoso edificio, ya sagrado, ya profano, el adorno de bulto de un cochero arrancando dos, o cuatro, caballos... No me opongo a que en tal edificio sería remate y adorno oportuno un Phaeton como precipitándose de la carroza, o cuadriga del Sol; pero, la moda de coronar los más de los edificios con cuadrigas y cocheros es moda de trasplantar las cocheras a los tejados.

Esta ridícula moda pasó del circo a la arquitectura y lojalé se hubiese acabado con el paganismo! Una de las principales diversiones de los romanos en sus juegos circenses era la de ver correr a competencia en el circo muchos cocheros... ¿sería "bello gusto" que, por contemplar la moda del pueblo español en sus diversiones, se coronasen sus más sumptuosos edificios con una corrida de toros, y de bulto? ¿Que nos dirien los supersticiosos e idólatras de las modas romanas? El caso es que debían aplaudir semejante moda, española nunca ridícula, si habían de guardar la consecuencia". SARMIENTO, 1956, p.210-211.

- 74) En este sentido vease a modo de ejemplo entre los españoles las acusaciones de CARBALLO "y ya... que Dios embió a la tierra de la musica al cielo, para ser reverenciado de los hombres con perpetuos Hymnos de alabanza, procuro este invidioso enemigo (el Demonio) ser tambien celebrado con este genero de alabanza, y ansi vinieron los gentiles Poetas a celebrar sus vanos Dioses en sus propios versos, y del propio demonio induzidos, hazen lo mismo aquellos que ciegos de los vanos intentos y pretensiones se desvelan en semejantes poesias... si...? no halla algo bueno que imitar, o a molo de q. huyr" (1602, t.I, p.127-128); FERNANDEZ HEREDIA: "En la dulçura de la fabula, como en vaso blando, quisieron los antiguos dar a beber lo austero de la doctrina, y trabajos, dándola por original a los Dioses, porque se animassen los mortales; y luego los trasladaban al Cielo sus vanas supersticiones: tuvo disculpa la ficción, por acreditar la verdad, y que fuesen clarines sus obras, que incitassen a los hazeñes: fingieron lo q. no podia ser, porque no se contentassen con poco, y aspirasen a la mayor elevación de la gloria". (1602, p.27); PEREZ DE MOYA, 1920, t.I, p.33); o VITORIA 1620, en el prólogo de su obra.



- 75) SEZNEC, 1953; véase también CARRALLO, 1602, t.I, p.87-91; PER'Z DE NOYA, 1928, t.I, p.9-35.
- 76) véase CASTRILLO, 1521, cap. 12; CARRALLO, 1602, t. , p.113-117; VITORJA, 1620, en el prólogo, o en las aprobaciones que hace en 1674 Antonio de Herrera: "...y para quien con mas calor passa de los umbrales, ay elementos de doctrina politica, christiana" Joseph Rodriguez en 1688 "...quien de los errores de los Gentiles sabe sacar aciertos para los Christianos".
- 77) Este artículo, traducido al castellano, sirve de prólogo a la edición española del Diccionario abreviado de la fábula, que en 1783 alcanzaba ya su onceava edición.
- 78) CHOMPRE, 1783, p.15.
- 79) Ibidem, p.16.
- 80) "...Una diferencia esencial entre las diversas especies de ficciones, que formaban el cuerpo de la fábula. De aquí resulta, que más eran relativas á la Física general; que otras expresaban ideas metafísicas por medio de imágenes sensibles, y que muchas en fin conservaban algunas señales de las primeras tradiciones. Las de la tercera clase eran las meramente históricas, y son las únicas que se permite a la sana crítica ligar con los hechos conocidos de los tiempos posteriores; la qual debe establecer en ellas el orden, si es posible buscar un enlace que se conforme con lo que sabemos de verosímil sobre el origen y mezcla de los pueblos, separar su esencia de las circunstancias estrañeras, que les han desnaturalizado de siglo en siglo, contemplarlas en una palabra como una introducción a la historia de la antigüedad.
- Las ficciones de esta clase tienen un caracter propio que las distingue de aquellas, cuyo fondo es místico gótico, o filorófico. Estas últimas que son una mezcla confusa de maravillas y absurdos, deben ser sepultadas en el caos, de donde en vano han querido sacarles el espíritu de sistema;... fuera de eso el espectáculo que ofrecen a nuestras reflexiones, aunque es estraño, nos instruye con todo por su misma singularidad. En el se siguen los pasos del entendimiento humano, y se descubre el temple del caracter nacional de los Griegos. Tuvieron estos el arte de imaginar..." CHOMPRE, 1783, p.18-19.

81) HULSTA, 1736.p. 15

82) Sostiene por tanto una opinión contraria sobre la histori ci dad de la fábula a la que sostenía Fellicer y que el re b ate: "mal se podrá sacar de él hoy cosa que pertenezca á la Historia, donde las narraciones han de tener toda la luz que corresponde á las verdades: y mal podrá de lo que solo se há estimado como fingimiento, ó á lo mas como ver dad figurada, hacerse Histoda, cuya facultad condena como extraños de su pureza y sencilla narración los misterios, los disfraces y las alegorías"

83) "lo primero se debe notar, que los hechos que las Fábulas refieren regularmente son ciertos y verdaderos, y solo son falsos los adornos y circunstancias..."

La segunda regla será sobre estas mismas circuns t ancias y adornos de las Fábulas, los cuales hemos dicho que por lo regular son falsos; pero no siempre, porque al gunas veces son verdaderos, y otras, aunque en lo interior contienen verdad, su exterior es fabuloso. El modo pues de distinguirlos es observar lo que contienen de sobrenatural ó opuesto á la razón y recto juicio, y entonces vi ni éndose á los ojos que aquella exterioridad es fabulosa, deberá el historiador examinar si en ella está cometida alguna figura retórica que corresponde al suceso, y enton ces destexerla e historiarla libre de figuras...

La tercera regla á que deberá atender el histo riador, es notar si el suceso que refieren los poetas se halla en algún panegírico ó en cánticos hechos en elogio de algún príncipe...

La quarta... es, que debaxo de un mismo nombre estén comprendidas diferentes personas.

La quinta... que el contrario á un mismo prínci pe ó héroe solian llamarla con distintos nombres segun la variedad de idiomas de los países en que había sido cono cido.

La sexta regla es, que de los Dioses que tienen alusión á la física casi ninguno pertenece á la Historia...

La séptima regla es, que en aquellos Dioses que tienen el nombre de los planetas, astros y caracterismo del Cielo, deberá distinguir lo físico y que pertenezca á la naturaleza, y los efectos y acciones que de ellos como de causa física refieren las Fábulas y excluirlas todo de la Historia.

La octava regla será, exáminar los nombres y re

conocer de que idioma es la voz en su origen, y que significados tiene en él...

La nona regla... será acudir á las historias antiguas de aquella nación singularmente á quien pertenece la Fábula; y sinó á los de sus vecinas ó otras que tubieron con ella comunicación y comercio: y si en ellas no hallare luz, recurrirá á las inscripciones, medallas y demas monumentos de la antigüedad

84) SARRIENTO, 1956, p.208.

85) B.A.E., t.LVI, p.510 y ss.

86) B.A.E. t.142, p.77. Opiniones semejantes relacionando las creencias supersticiosas y las tradiciones de la mitografía surgían contemporáneamente en otros lugares; Jhon Toland al analizar el origen y la fuerza de los prestigios escribe lo siguiente en el Primer Canto a Serena: "Cuando el niño crece, la fuerza de los prejuicios crece con él; los nodrizas le cuentan historias de duendes, y los criados cuentos de hadas. Las escuelas públicas le hablan de Genios, de Ninfas, de Sátiros, de Metamorfosis y otros acontecimientos Maravillosos o Milagrosos".

87) "...su traduccion... sería muy util, no solo a la juventud dedicada a la perfecta inteligencia de los A.A. y Poetas Latinos, sino también a la edad más adelantada para la inteligencia de nuestros Castellanos". GAUTRUQUE. 1725.

88) CHOMPRE, 1783.

89) véase SARRIENTO 1956, p.208. y el prólogo de la traducción castellana del libro de GAUTRUQUE: "En todos los juegos que instituyeron los Romanos, particularmente para las fiestas de los Dioses, no representaban de ordinario, sino sus aventuras, sus amores, sus extravagancias y sus abominables libertades como también los combates del circo, y de al Amphiteatro incitaban solo los animos a la crueldad. El infierno entreteniendo a los hombres continuamente, en la creencia de estos falsos dioses, tenía una escuela pública de toda fuerza de crímenes, haziendolos pasar por galanterías, y dandolas a imitar sin vergüenza a las personas que

Y el Conde de Teva (1976, p.81-82) antecede como tema la historia a la fábula por más edificante: "Por un lamentable trastorno, tomando los modernos para sus fuentes, estatuas, y demás adornos públicos, los asuntos de la antigüedad, han preferido las invenciones ridículas de la Fábula a las heroicas acciones de los héroes, como si temiesen que ofenda la vista de las grandes hazañas á los que no han de tener ánimo de imitarlos; y dando así á entender, aunque tal vez sin caer en ello, que tampoco hay en nuestros días heroes ni hazañas dignas de presentarse á los hombres para su imitación"

90) Esto es tema de la burla satírica de NIFO:

"La Fábula que por todos los eruditos se considera el alma del Poema épico, y dramático, y q. aunque ficción ha servido siempre para añadirle realces á la verdad, ha sido exquisita ocupación de muchos grandes ingenios. Entre los poetas Castellanos hai algunos, que han tratado la Fábula con tanta seriedad, que es cosa de riso el ver á un Genio Cristiano tomar con tanto empeño los asuntos ridículos del paganismo. Otros con más libertad, y desenfado hicieron una exquisita burla de lo que veneraba la antigüedad desalumbada; y á la verdad estos ingenios (digámoslo así) chuzones son los q. más acertaron con la idea, dándose á cada uno lo q. es suyo (esto es la burla) á la Fábula. Porque en estos asuntos se admira siempre lo travieso, y lo delicado, y viene en ellos, como nacido, el equívoco". (1781, t.V. p.322.)

91) WINCKELMANN, 1766.

92) PRECIADO DE LA VEGA, 1789.

93) "No solo en materia de Religión, sino tambien en materias literarias hay supersticiones que debieran desarraigarse del todo, y no es la menos tenaz aquella de los que, conquisquientes en el error de su "bello gusto", quieren persuadir á otros que solos los antiguos lo supieron todo, y que no es de gusto ni arreglado á la razón todo lo que no fuese conforme, en todo, á los cortos y estropeados despojos que nos han quedado de ellos y sus adornos de edificios. Vnemo cual otro á los antiguos y asmiro sus escritos y sus trabajos. No es menor el gusto que percibo leyendo los escritos de un antiquísimo autor famoso, que los de

otro famoso autor moderno; pero, jamás creeré que los antiguos lo supieron o acertaron todo. Con justicia se admiran muchos edificios de los siglos pasados, por su firmeza, estructura, symetría, hermosura y arte y, añado, que, en cuanto al arte, trabajo, magnificencia y multitud de los que trabajan en ellos, excedieren, sin duda, a los modernos. Pero, siempre los he mirado a los más de ellos como estériles y arcaicos de representaciones objetivas y de adornos instructivos a la posteridad. Al contrario, en los edificios gothicos, de catedrales y monasterios, no cediendo a los romanos en firmeza, aunque cedan en otras cosas, y pasan por toscos, los exceden en multitud de adornos instructivos. Que el corto recinto de una moneda, o medalla, precisase a los antiguos a ser concisos, y aun oscuros y enigmáticos, no se debe censurar, pero, que en los edificios magníficos, prescindiendo de las estatuas que son adornos o quitar y poner, efectasen la misma esterilidad y concisión y con más obscuridad que en sus mismas monedas, siempre lo miraré más como moda de aquellos siglos que como modelo que los modernos deban seguir, escrupulosamente o supersticiosamente en sus edificios. SARMIENTO, 1956, p. 209-210.

- 94) "Así que los adornos que espero proponer para el Palacio ni pienso regularlos por modas antiguas ni modernas, sino por lo que me dictare la razón natural y por lo que pide la utilidad e instrucción de los venideros" SARMIENTO 1965 p.211.
- 95) "...y siendo constante que los egipcios, griegos, romanos, etc, fundaban, por lo común, el sistema de adornos para sus edificios, que intentaban competir con la eternidad, en los hechos notorios, aunque fabulosos y por lo mismo falsamente sagrados, es mas oportuno que el sistema que aquí propusiere para los adornos de un tan magnifico edificio español y q. ha de ser domicilio de católicos Monarcas le funda en algún hecho histórico famoso, notorio, real, sagrado y literal de la Sagrada Escritura" SARMIENTO, 1956, p.202.
- 95a) "Cada uno ha descubierto en ella (en la mitología) lo que su propio ingenio y el plan de sus estudios le han movido a buscar: El Físico halla en ella en alegoría los misterios de la naturaleza, el Político lo refinado de la Pru-

dencia de los gobiernos, el Filósofo la moral más bella, y aun el Chimico los secretos de su arte. Finalmente cada uno ha mirado la fábula como un país de conquista, en don de les ha parecido que tenía derecho de hacer irrupciones conforme á su gusto y á su interes". CHOMPREL, 1783, p.23.

- 96) "Estas figuras alegóricas son de dos especies, unas antiguas, y otras modernas: aquellas ya les dio á conocer la edad y el comun consentimiento; pero otras, que modernamente sehan inventado, y cada día se inventan, por lo regular son gente desconocida, y como una especie de cifras de las quales nadie tiene la llave, ni se cuida de buscarla. Los Pintores más eminentes las han usado; pero con gran discrección, y á veces han puesto debaxo de las mismas figuras lo que quisieron significar con ellas, como se ve en obras de Rafael.

Si las pinturas son los libros que enseñan á los idiotas, y á toda persona ignorante de las letras, ¿como les han de enseñar unos libros enigmáticos, que después de haberlos examinado sujetos de la mayor instrucción, se quedan ayunos en gran parte, y á veces en el todo de lo que contienen? Bueno fuera supuesto de estar radicada esta práctica de representar asuntos por medio de figuras fantásticas, que hubiera una explicación en las mismas paredes y techos donde están, y donde facilmente pudiera leerse qual fue la idea del Pintor". PONZ, VI, p.14-15.

- 97) "Mais au lieu d'en tirer Le Brun les symboles de quelque source connue, comme de la Fable, et des medailles antiques, il les a presque tous inventés, ainsi ces sortes de tableaux deviennent par-là des énigmes, que le spectateur ne veut pas se donner la peine d'éclaircir" (1699, p.311) y demostrando lo acertado de su condena el propio Felibien, historiador oficial de las construcciones de Luis XIV no se molesta en describir en su Recueil des descriptions de peintures et autres ouvrages faits pour le Roy las alegorías del techo de la Galería de Versailles.

- 98) DU BOIS, 1719.

# BIBLIOGRAFIA

FUENTES



ACADEMIE. Proces-verbaux de l'Academie Royale d'Architecture (1691-1792).  
ed. H. Lemonnier. Paris. 1911-1929.

ACLAHACION del Rey Nuestro Señor, Felipe V (que Dios guarde) en la Impe-  
RIAL y coronada Villa de Madrid. Miercoles á 24 de N viembre de 1700

AGUILAR, Tercera parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad. Valen-  
cia. 1688.

AGUIRRE, T. Relación de la distribución de los premios concedidos por el  
Rey nuestro señor a los alumnos de las tres nobles artes, hecha por la  
Real Academia de San Fernando el 23 de Diciembre de 1753.

AIAMOS BARRIENTOS, B. Tácito español ilustrado con aforismos. Madrid. 1653.

ALCALA. Declamación Panegírico fúnebre... que hizo Alcalá... en las so-  
lemnes exequias.... de don Felipe Quinto. Alcalá. 1746

ALCIATO. A. Los emblemas de ... traducidos en rhimas españolas. Lyon. 1549

ALVAREZ BAENA, J.A. Diccionario Histórico de Hijos de Madrid. Madrid. 1789

APERTURASolemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes. Pintura,  
Escultura, Arquitectura, con el nombre de San Fernando. Celebrose el día  
13 del mes de junio de 1752. Madrid. 1752.

ARAVACA, J. Relación de los magníficos exequias que celebró por el Rey  
Nuestro Señor Don Fernando Sexto el Justo... la Santa Real Hermandad del  
Refugio y Piedad de esta Corte, los días 3 y 4 de Enero en este año de  
1760 y Oración fúnebre que en ellas dixo... Madrid. 1760.

ARANAZ, J. El señor Felipe V es el rey de las Españas verdadero, dado por  
la mano de Dios. Pamplona. 1771.

ARGENVILLE. Theorie et pratique du Jardinage. 1704.

ARROYAL, L. Cartas político - económicas al Conde de Lerena. Madrid 1841.  
ed. A. Elorza. Madrid. 1968.

D'AULNOY, C. Un viaje por España en 1679. Madrid. ed. La Nave. s.a.

AZUAR DE POLANCO, J.C. Arte nuevo de escribir, por preceptos geométricos y reglas mathematicas. Madrid. 1719.

PACALLAR. Comentarios de la Guerra de España e Historia de su Rey Felipe V el Animoso. ed. C. Seco. Madrid. 1957.

PAÑOS DE VELASCO, J. L. Anneo Séneca, ilustrado en blasones políticos y morales, y su impugnador impugnado de sí mismo. Madrid. 1670.

BAUDOIN, J. Iconologie ou explication de plusieurs images, emblèmes et autres figures... designées et gravées par Jacques de Bie et moralisées par... Paris. 1636.

BAUDOIN, J. Recueil d'emblems ou tableaux des sciences & des Vertus Morales. Paris. 1685.

RELANDO, F.N.J. Historia civil de España, sucesos de la guerra y tratados de paz desde el año de mil setecientos hasta el de mil seiscientos treinta y tres. Madrid. 1740-1743.

BELLORI, G.P. Descrizione delle imagini dipinte da Raffaele d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano. Roma. 1695.

BERGERAC, C. L'autre monde ou les états et empire de la Lune. ed. Paris. 1970.

BERMUDEZ DE PEDRAZA. Historia Eucharistica y reformation de abusos. s.l. s.a. (1643).

BLOU, A. la Theorie et la Pratique du Jardinage. Paris. 1722.

BOCHI FARINELLI, C. Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente; de sus individuos, sueldos y encargos según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que anualmente tienen los REYES NROS SRES en el Real Sitio de Aranjuez. Año de 1758.

BOSSUET. De institutione Delphini. Oeuvres. Paris. 1860 (I)

BOSSUET. Instruction à Louis XIV. Paris. 1675.

BOSSUET. Politique tirée des propres paroles de l'Écriture Sainte. Oeuvres. Paris. 1860 (II)

BOSSUET. Oraison funèbre de Michel de Tellier. ed. La Pléiade. 1961

BOSSUET. Discours sur l'histoire universelle. Oeuvres. Paris. 1860 (III)

BOUQUOIRS. Les entretiens d'Ariste et d'Eugène. Paris. 1671

BOYCEAU, J. Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art. Paris. 1638.

CABRERA, F.A. Glorias de el Señor D. Felipe Quinto Rey de las Españas, y Emperador del Nuevo Mundo. Madrid. 1708.

CARRERA DE CORDOBA. L. De Historia, para entenderla y escribirla. Madrid. 1611.

CADAISO, J. Cartas Marruecas. 1769. ed. Madrid. 1971.

CALDERON DE LA BARCA, F. Del sano consejo y eficaz auxilio que todo vasallo, para ser leal, debe servir a su Rey y Señor. Madrid, 1715.

CALDERON DE LA BARCA, P. La devoción de la Cruz. ed. Valbuena. Madrid. 1930

CALDERON DE LA BARCA, P. El nuevo Palacio del Buen Retiro. Obras Completas. ed. Valbuena. Madrid. 1967.

CALDERON DE LA BARCA, P. Tratado defendiendo la nobleza de la Pintura. pub. por NIMIO, Cajón de sastre. Madrid. 1781.

CAMPANELLA, T. De Monarchia Hispanica. Discursus. Amstelodami. 1640

CAMPANELLA, T. La ciudad del Sol. en Utopías del Renacimiento. Mexico. 1974.

CAMPOMANES, P. Discurso sobre el fomento de la Industria Popular. Madrid. 1974.

CAMPOMANES, P. Discurso sobre la Educación Popular de los Artesanos y su fomento. Madrid. 1775.

CAUSINO, J.A. Nuevo mapa, descripción iconológica del mundo abreviado. Real Máscara de simbólicos triunfos en festiva ostentación del mas plausible culto por medio de los quatro elementos, que ofreció la lealtad amante de los Dependientes de las Reales Fábricas del tabaco, para celebrar la Real Jura, solemnizada por la mui noble, y mui leal Ciudad de Sévilla, en la Exaltación al Throno de.... Fernando VI. Sevilla. s.n. (1751).

CANIZARES, J. España llorosa sobre la funesta pyra, El Augusto Mausoleo, y regio túmulo Que a las Sacras, Ilustres Generosas Cenizas de su Serenissimo Padre Don Luis de B rbon Delphin de Francia, Hijo del Invictissimo Marte Francés, Luis Decimo Quarto el Grande, mandó construir, erigir? y dedicar Nuestro Generoso, Invictible y Dignissimo Hijo Suvo, D. Phelipe Quinto... Madrid. 1711.

CAPWANY, A. Filosofía de la elocuencia. Londres. 1812.

CARAMUEL, J. Declaración mística de las armas de España invictamente belicosas. Bruselas. 1636.

CARAMUEL, L. Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniae, Algarabiae Indiae, Brasiliae, Legitimus Rex Demonstratus. Antuerpiae. 1639.

CARBALLIDO LOSSADA, J. Regia flor, vara, arbol, blanca raiz cultivada... entre lirios y restituida palma a España exaltada en el Señor don Felipe Quinto. 1700

CARLIER, R. Explication du plan et des coupes de l'Alcazar de Madrid. 1712

CARTARI, V. Imagini degli Dei de gl'antichi. Venezia. 1647. X

CARVALHO, L.A. El cisne de Apolo y el arte de la poesia. Madrid. 1602.  
ed. A. Perqueras. Madrid. 1958.

Cartas de Sor Maria Agreda y Felipe IV. Madrid. 1958.

CASPIGNONE, S. Ricordo cerca gli ornamenti della casa. en P.BAROCCHI, Scritti d'arte del Cinquecento. Milán. 1977.

CASTRILLO, A. Tratado de la República con otras historias y antigüedades. Burgos, 1521.

CEAN BERMUDEZ, A. Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Madrid. 1800.

CERVANTES, M. Obras Completas. Madrid. 1946.

CHEVALIER, Relation des Festes que son Excellence Monseigneur le Duc d'Ossone a données au sujet de la Naissance du Prince Ferdinand de Castille le lundi 9 d'Octobre 1713... Utrech. 1714.

CODORNIU, A. El buen soldado de Dios y del Rey. Barcelona. 1766.

CODORNIU, A. Indice de la Philosophia moral Christiano-Politica, dirigida a los nobles de nacimiento y espíritu. 2a ed. Gerona. 1753.

CONTI, N. Mithologiae. 1581.

COTTE, R. Memoires instructifs pour accompagner le nouveau projet pour un palais que S.M.C. veut faire bâtir au Buen Retiro.

COVARRUBIAS OROZCO, S. Emblemas morales. Madrid. 1610.

COVARRUBIAS OROZCO, S. Tesoro de la lengua Castellana o Española. Madrid. 1611.

CHIOCCO, A. Discorso dell'Imprese. Verona. 1601.

CHOMPRE, M. Diccionario abreviado de la fábula. Madrid, 1783.

DELAFOSSÉ, J.Ch. Nouvelle iconologie historique. Paris. 1768.

DESCRIPCION general de los diametros y figuras que hazen los estanques de las fuentes, como tambien de las obras de scultura... en los Jardines de San Ildephonso... s.a.

DIAZ RENGIFO. Arte poética española. Madrid. 1628.

DICCIONARIO de Autoridades. Madrid. 1738.

DICIONAIRE iconologique, ou introduction à la connoissance des peintures, sculptures, medailles. Paris. 1756.

DOICE, L. Dialogo delle pittura intitolato L'Aretino. Venezia, 1557.

DU CHOUL. Los discursos de la religion, castramentacion assiento del campo de los antiguos romanos y griegos. Lyon. 1579.

ENRIQUEZ DE VILLEGAS, D. El Principe en la Idea. Madrid. 1656.

ENTRADA de nuestro catholico monarca el S<sup>to</sup>D. Felipe V. su real familia y comitiva, en la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla el día Tres de Febrero del año de 1729.

FRIZZO, S. Discorso sopra le medaglie degli antichi. Venecia. 1585.

ESCALANTE, R. Dialogos del arte militar. Bruselas. 1595.

ESPINOSA, J. Epistolas varias. Madrid. 1675.

ESPINOSA, L. Ocios morales. Zaragoza. 1693.

ESPINOSA, L. Advertencias politicas y morales, y El Pincel. Madrid. 1722.

ETIQUETAS de Palacio. 1744.

EXEQUIAS. Relación de las magnificas exequias que celebró por el Rey NS.D. Fernando VI... la santa Real Hermandad del Refugio y Piedad de esta Corte los días 3 y 4 de Enero de 1760. Madrid, 1760.

FEIJOO, B. Obras. Madrid. B.A.E. 1961.

FEIJOO? B. Teatro Crítico Universal. Selección. Madrid. 1970.

FELINIER, A. Description de la Grotte deVersailles. Paris. 1672.

FELINIER, A. Description sommaire du chateau de Versailles. Paris. 1674.

FELINIER, A. Description des chateaux de Versailles et Marly. Paris. 1722.

FELINIER, A. Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus ex-

cellents peintres anciens et modernes avec la vie des Architectes. Tre-  
voux. 1725.

FELIBIEN, A. Recueil de descriptions de peintures et autres ouvrages faits  
pour le Roy. Paris, 1689.

FERNANDEZ DE HEREDIA, Trabajos y afanes de Hércules. Madrid. 1682.

FERNANDEZ DE NAVARRETE. Consideración de monarquías y Discursos políti-  
cos. Madrid. 1626.

FERRER DE VALDECEBRO. Gobierno general, moral y político hallado en las  
aves más generosas y notables. Madrid. 1669.

FERRER DE VALDECEBRO. Gobierno general, moral y político, hallado en  
las fieras y animales silvestres. Madrid. 1680.

FERRERAS, J. Sinopsis cronológica de España. Madrid. 1720.

FLAMEL, N. Le livre de Figures Hieroglyphiques. Paris, 1612.

FLEURY, A. Les mœurs des Israélites. Paris. 1681.

FLEURY, A. Varia opuscula.

FLOREZ, E. Clave historial. Madrid. 1786.

FLOREZ, E. España Sagrada. Madrid. 1747

FLOREZ, E. Memorias de las Reynas Catholicas. Historia Genealogica de la  
Casa Real de Castilla y León. Madrid. 1761.

LA FONTAINE. Les Amours de Psyché. Paris. 1669.

FORNER, J.F. Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de  
España. Obras. Madrid. 1843.

FULGENCIO, F.P. Mythologiarum sive Mithologicon libri tres. en Auctores  
Mythographi Latini. Lugd. 1742.

FURIO CERIOL, F. El conejo y consejeros del Príncipe. Amberes. 1569.

- GALLARDO, D. Funtual relación del solemne Real aparato, pompa y magestad CON QUE SE CELEBRADO LAS PRIMERAS EXEQUIAS O REAL ENTIERRO del Rey Nuestro Señor D. Fernando el Sexto. Madrid. 1759.
- GALLEGOS, M. Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro. Madrid. 1637.
- GARAU, F. El Sabio Instruido en la Naturaleza, en quarenta máximas políticas y morales. Barcelona. 1711.
- GARCILASO. Obras. ed. Navarro Tomás. Madrid. 1970.
- GEFFROY, A. Lettres inédites de la princesse des Ursins. Paris. 1859.
- GIARDA, C. Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae. Milan. 1626.
- GLORIAS del Parnaso, Festejo a los Reyes nuestros señores Don Fernando  
Sexto y Doña Isabel Barbería dada por los seminaris-  
Tas en el Theatro de su Real Seminario de Madrid. Madrid. s.a.
- GONZALEZ DAMILA, G. Teatro de las grandezas de la villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos de España. Madrid. 1623.
- GOYENECHE, F.J. Comercio de Holanda, o el gran thesoro, historial y político que los holandeses tienen, traducido por... Madrid. 1717.
- GRACIAN, B. Agudeza y arte de ingenio. Huesca. 1648. ed. Madrid. 1974
- GRACIAN, B. El Criticón. 1651-1657. ed. Madrid. 1975.
- GRACIAN, B. El Discreto. Huesca. 1646. ed Madrid. 1969.
- GRACIAN, B. El Heroe. 1639. ed. Madrid. 1969.
- GRACIAN, B. El político don Fernando. 1640. ed. Tierno Galván, Salamanca. 1973.
- GRACIAN, B. Oráculo manual y arte de Prudencia. Huesca. 1647. ed. Correa Calderón, Salamanca. 1968.
- GRAVELOP Y COCHIN, Iconologie par figures, ou Traité complet des allegories



emblemes.. Paris. s.a.

GUERRA Y VILLEGAS, J.A. Apuntamientos para la Historia del Señor Rey Felipe Quinto. s.a.

GUEVARA, A. Libro áureo del gran emperador Marco Aurelio. Valladolid. 1529

GUICHARD, C. Traité des funerailles & diverses manieres d'ensevelir des Romains, Grecs, & autres Nations tant anciens que modernes. 1581

GUZMAN, I. Primera parte de la Rhetórica. Alcalá. 1589.

HALLER Y QUIÑONES, J. Abecedario de Príncipes para el uso del Serenísimo Sr. D. Luis de Borbón, Príncipe de Asturias. Roma, 1713.

HOBBS, T. Leviatán. ed. C. Moya, Madrid, 1979.

HUARTE DE SAN JUAN, J. Examen de ingenios para las ciencias. Baeza. 1575. ed. E. Torre. Madrid, 1979.

HUERTA, F.M. Disertación sobre si la Mitología es parte de la Historia y como debe entrar en ella. en Fastos de la Real Academia de la Historia. t.I. 1736.

INTERIAN DE AYALA, J. Breve elogio y ceñida relación de la vida enfermedad y muerte del serenísimo señor Francisco Farnesio, primero de este nombre... padre de la Reyna N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> y de las exequias que de orden de su Magestad el Rey Nuestro Señor se celebraron en el Real Convento de la Encarnación de esta Corte. Madrid. 1728.

INTERIAN DE AYALA, J. El pintor christiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las imagenes sagradas. Madrid. 1782.

INTERIAN DE AYALA, J. Relación delas Reales Exequias que se celebraron por el señor D. Luis Primero REY de ESPAÑA. Madrid. 1725.

IRALA. Método quinto i compendioso de cinco simetrías. 1739. ed. Bonet. 1979.

JOLY, B. Voyage en Espagne. en Revue Hispanique. 1907.

JOVELLANOS, M. Informe sobre la ley agraria. ed. J. Lage. Madrid. 1977

JUNTA. La ----- quese ha celebrado por los leales vasallos de su Magestad el Señor Phelipe Quinto motivada de su buen zelo, promulga Catorce Articulos a lo Humano.

KIRCHER, A. Oedipus Aegyptiacus. Romae. 1653.

LAILAN, N. Memoire et epitaphe de feu de bon e memoire tres puissant et tres redoutable prince don fernande par la grace de dieu, roy aatholique de Castille, de Leon, de Grenade. s.a.

LA PLACA, P. La regg6666in trionfo per la acclamazione, e coronazione de la Sacra Real Maestá Di Carlo Infante di Spagna, re di Sicilia, Napoli e Gerusalemene. Palermo. 1736.

LASTANOSA, J.A. Habitación de las musas. s.a

LASTANOSA, V.J. Las Tres cosas singulares que hay en la casa de don V,cencio Juan de Lastanosa este año de 1639.

LE BRUN, C. Recueil de divers Desseins de Fontaineset de Frises Maritimes inventez et dessignez par... Paris. s.a.

LOMAZZO, G.P. Scritti sulle arti. ed. R.P.Ciardi. Firenze. 1973.

LOPEZ, D. Declaración magistral sobre los emblemas de Alciato. Najera. 1615.

LOPEZ PINCIANO, A. Philosophia antigua poetica. 1595. ed. A. Carballo. Madrid. 1973.

LOUVILLE, M. Memoires secretes pour l'établissement de la Maison de Bourbon en Espagne. Paris 1818.

LUDUVICUS DUCIS BURGUNDIAE. Epistolae ad Philippum fratrem. 1696.

LWIS XIV. Memorias sobre el arte de gobernar. Buenos Aires. 1947. /

LUPARDI, R. I luminosi splendori del sole nelle feste giucose d'incendari artificij de' fuochi fatti rappresentare nel gran teatro delle

meraviglie di Roma. Roma. 1662.

LUZAN, I. La poética. ed. Barcelona. 1956.

LLAGUNA, B. Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Madrid. 1829.

MACCIO, P. Emblemata. Bolonia. 1628.

MALVEZZI, V. Sucesos principales de la Monarquía de España en el año mil y seiscientos i treinta i nueve. Madrid. 1640

MANUEL Le ——— des artistes ou amateurs ou Dictionnaire historique et mythologique des emblèmes, allegories... Paris. 1770

MARIANA, J. Del Rey y de la Institución Real. Toledo. 1599.

MARTINEZ, J. Relación de las exequias que la muy insigne ciudad de Caragoca a celebrado, por el Rey Don Philippe nuestro señor I deste nombre dilatada con varias cosas de antigüedad y curiosidad. Zarazgoza. 1599

MATHEO, M. Declamación panegyrico fúnebre, que en las reales exequias que el día once de noviembre de mil setecientos y quarenta y seis hizo la leal, y nobilísima ciudad de Alcalá de Henares, en la ... iglesia de San Justo y Pastor... a la perpetua y gloriosa memoria de su Rey y Señor Don Phelipe Quinto. Alcalá. s.a.

MAYANS, G. Epistolario II. Mayans y Burriel. ed. A. Mestre. Valencia. 1972

MAYANS, G. Epistolario III. Mayans y Martí. ed. A. Mestre. Valencia. 1973.

MAYANS, G. Rhetórica. Valencia. 1786.

MENDO, A. Príncipe perfecto y ministros ajustados. Documentos políticos y morales. Salamanca. 1657.

MENESTRIER, P.C.F. L'art des Emblèmes. Paris. 1684.

MENESTRIER, P.C.F. Le décor funebre. Paris. 1684 (I).

- MEUNESTRIER, P.C.F. Philosophie des images. Paris. 1682-1683.
- MEROLA, H. República general sacada del cuerpo humano. Barcelona. 1587
- MOLLET, Le jardin de Plaisir. Paris. 1651.
- MONCADA, S. Riqueza firme y estable de España. Madrid. 1614.
- MONTOYA, F. Tiernos suspiros que el cabildo de San I, defonso ... en el entierro de N.S. d. Felipe V. Madrid. 1746.
- MORENO, M. Oración fúnebre en las reales exequias que celebró el colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid el diecisiete de diciembre de mil setecientos veinticuatro... por N.S.D. Luis I. Madrid. 1725.
- MORENO DE VARGAS, B. Discursos de la nobleza de España. Madrid. 1622.
- NIEREMBERG, P. Obras cristianas y filosóficas del... Madrid. 1686.
- NIFHO, Cajón de Sastre. Madrid. 1781. ✓
- NOEL Dictionaire de la Fable. Paris. 1810.
- NUÑEZ DE CEPEDA, F. Idea de el Buen Pastor... representada en Empresas Sacras. León. 1682.
- NUÑEZ DE VELASCO, F. Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia. Valladolid. 1614.
- OROZCO Y COVERRUBIAS, J. Emblemas morales. Segovia. 1591.
- OROZCO Y COVARRUBIAS, J. Doctrina de Príncipes enseñada por el santo Job. s.l. s.a.
- OURIN, C. Tesoro de las dos lenguas española y francesa. León de Francia. 1675.
- PACHECO, F. Arte de la Pintura. ed. Sanchez Cantón. Madrid. 1956.
- PALORINO, A. El Museo pictórico y escala óptica. Madrid. 1715-40. ed. Madrid 1947.

PANEGYRICO por la poesia. Sevilla. 1627.

PARGA Y BASSADRE, G. El Fénix de Bolonia en ocasión de celebrar la venida de Felipe V a Italia, el colegio de los españoles de dicha ciudad con una breve descripción de dicho Colegio, ó Anacephalosis de sus grandezas. Bolonia. 1703.

PERALTA BARNUEVO, P. Historia de España. Lima. 1730.

PEREZ DE MOYA, J. Philosophia Secreta. Madrid. 1928.

PHILIPPUS V. Excerpta ex Metamorphosis.

PILES, R. L'Art de Peinture de C.A. Du Fresnoy traduit en français, avec des remarques tres nécessaires et tres amples. 1668.

BINEDA, J. Diálogos familiares de la agricultura cristiana. Madrid. B.A.E. 1965.

PONZ, A. Viage de España. Madrid. 3<sup>a</sup> imp. 1776-1794.

POTOCARRERO Y GUZMAN, P. Theatro Monarchico de España que contiene las más puras como cathólicas máximas de Estado, por las quales assí los Príncipes como las Repúblicas aumentan y mantienen sus dominios, y las cosas que motivan su ruina. Madrid. 1700.

POZUELO Y ESPINOSA, J.A. Enpressas polífticas y militares con el adorno de moralidades, y virtudes, tienen por único y principal objeto sacar un perfectíssimo soldado. Madrid. 1731.

PRADAS NAVARRO, J. Descripción y antigüedad de Almansa y plan de la batalla dada en éste a 25 de abril del año 1707.

PRECIADO DE LA VEGA, F. Arcadia Pictórica, en sueño, alegoría o poema prosaico, sobre la teoría y práctica de la pintura, escrita por Parrasio Tebano, pintor arcade de Roma... Madrid. 1789.

FUGA Y ROXAS, T. Crisol de la española lealtad. Granada. 1708.

QUEVEDO, F. Obras Completas. ed. Astrana Marín. Madrid. 1941.

RAMIREZ DE PRADO L. Consejo y consejero de Príncipes. Madrid. 1617.

RAVAGO. Correspondencia resevada e inédita del P. Fco. ———, confesor de Fernanado VI. ed. C. Pereyra. Madrid. s.a.

RELACION de las exequias hechas en Roma a la Magestad Católica del Rey Nuestro Señor Don Phelipe V. Roma. 1746.

RELACION de las exequias que se celebraron por Don Luis I rey de España en el convento de la Encarnación. Madrid. 1725.

RELACION De las exequias que celebró por el Rey Nuestro Señor D. Phelipe V... la Real Hermandad del Refugio y Piedad y oración . Madrid. 1747.

RELACION de las reales exequias que se celebraron por... Luis XIV... Rey de Francia en el convento de la Encarnación de esta corte. s.l. (Madrid). 1717.

RELACION en que un caballero de Toledo participa...lo executado... en la entrada de nuestros Cathólicos Monarchas... el 18 de mayo de 1723.. s.l. s.a.

RELACION puntual de la entrad pública que hicieron en su villa y corte de Madrid los Augustísimos Reies de España Emperadores del Nuevo Mundo D. Fernando Vi y D<sup>a</sup> Maria Barbara y de los festejos que allí hubo con tan plausible motivo. 12 de octubre de 1746. Madrid. 1981.

RELACION que hace el claustro de la Universidad de Cervera al Rey D. Fernanado VI de la pompa con que el 4 de diviembre de 1746 apaludió su exaltación al trono. Cervera. 1747.

RELACION universal de las festivas. demostraciones que se han hecho en esta la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, para celebrar el solemne triduo de la posesión que por el Serenísimó Infante Cardenal D. Luis Antonio Jayme de Borbón tomó del arzobispado de dicha ciudad..Sevilla. 1742.

RIPA, C. Della novissima Iconologia. Padua. 1624.

RIPA, C. Des berühmten Italianische Ritters ——— allerley Künsten.

und Wissenschaften, dienlicher Sinnbildern, und Gedancken, Welchen jedesmahlen eine hierzu taugliche Historia oder Gleichnis, ed. Hertel Augsburg. 1758-1760.

RIVADENEIRA, P. Educación del Príncipe Cristiano. en Obras escogidas. Madrid. 1964.

RIVADENEIRA, P. Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe cristiano para poder gobernar y conservar sus estados. Madrid. 1595. ed. Madrid. B.A.E.

ROCCA, C. Correspondance inédite de la Duchesse de Bourgogne et de la Reine d'Espagne, petites-filles de Louis XIV. Paris. 1864.

ROUSSET DE MISSY, J. Histoire de la Cour de Madrid. Cologne. 1719.

RUSCELLI, J. Le Imprese illustri con espositioni et discorsi del sor... Venecia. 1566.

SAAVEDRA FAJARDO, D. Idea de un príncipe político-christiano representada en cien empresas. Múnaco. 1640.

SAAVEDRA FAJARDO, D. Locuras de Europa. ed. J.M. Alejandro. Salamanca. 1973.

SAAVEDRA FAJARDO, D. República literaria. 1670. Madrid.C.I.A.P. s.a.

SACCHETTI, G.B. Catalogo dei disegni fatti dal Signor Cavaliere... don Filippo Juvara del 1714 a 1735. pub. en el Giornale di erudizione artistica. Perugia. 1874.

SACCHI, G. Vita del cavaliere don Carlo Broschi detto Farinelli, Venice 1784.

SAINT SIMON, D. Cuadro de la corte de España en 1722. Madrid. 1933.

SALABERT Y AGUERRI, F. Memorias históricas para escribir la historia de España.

SALAZAR, J. política española. Madrid, 1619.

SARMIENTO, M. Blasón y emblemas.

SARMIENTO, M. Catálogo de algunos libros curiosos y selectos para una librería de un particular que desee comprar de 3á 4.000 tomos.

SARMIENTO, M. Catálogo de pliegos que yo Fray.... he escrito.

SARMIENTO, M. Geografía de las cuatro vías militares que salían de Braga a Astorga. Col. Danvila. IX,

SARMIENTO, M. Inscripción para el friso del nuevo Real Palacio. 1750 (II)

SARMIENTO, M. Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que puedan ser representadas en tapices. 1750. (I).

SARMIENTO, M. Memorias para la historia de la poesía y de los poetas españoles. Madrid. 1977.

SARMIENTO, M. Reflexiones literarias para una biblioteca real. 1743. pub. por A.Valladares. Semanario Erudito. XXI.

SARMIENTO, M. Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el Nuevo Real Palacio de Madrid. pub. por SANCHEZ CANTON en Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII. Compostela. 1956.

SCUDERY, Mme. La promenade de Versailles. Paris. 1669.

SEGURA, J. Arte crítico. Valencia. 1733.

SEGURA, J. Vindicación histórica por la inocencia de Fr. Gerónimo Savonarola. Valencia. 1625.

SIGÜENZA, J. La fundación del monasterio de El Escorial. Madrid. 1963.

SINAPIA. ed. M. Avilés. Madrid. 1976.

SOLORZANO PEREIRA. Emblemata. Madrid. 1651.

SWIFT, J. Viajes de Gulliver. Madrid 1969.



TARGE, J.B. Histoire de l'avènement de la Maison de Bourbon au Trône d'Espagne. Paris. 1772.

TERREROS, E. Diccionario Castellano con las voces de ciencias, y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana. Madrid. 1788.

TESSE. Lettres du Maréchal de... ed. Cte. Rambuteau. Paris. 1888.

TORRES, J. Filosofía moral de Príncipes para su buena crianza y gobierno y para personas de todos estados. Burgos. 1596.

TOURS, F. Voyage du p. ... en Espagne. 1698-1700. en Revue Hispanique. 1921.

UBILLA, A. Sucesión del Rey D. Felipe V en la corona de España, diario de sus viages desde Versailles a Madrid, el que se executó para su feliz Casamiento; successos de la campaña y su buelta a Madrid. Madrid. 1704.

VALERIANO, P. Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii 1556.

VANDER HAMMEN, L. Don Filipe el Prudente, Segundo de este nombre. Madrid. 1625.

VEGA, F.L. Questión sobre el honor debido a la poesía. Colección de obras sueltas. Madrid. 1776.

VILLENA, Los doce trabajos de Hércules. Zamora. 1485.

VITORIA, B. Theatro de los dioses de la Gentilidad. Salamanca. 1620-1623.

VIVES, L. Concordia et discordia in humano genere. en Obras Completas. Madrid. 1947.

WINCKELMANN, J.J. Versuch eine Allegorie besonders für die Kunst. Dresden. 1766.

BOCCU, A. Symbolicarum Questionum. De Univerſo genete quas ferio  
Indebat. Bolonia. 1574.

BONHONNE. Lettres du duc de ... au roi Philippe V et à la reine.  
1701-1712. ed A.Baudrillart y L.Leceſtre. Paris. 1912-1916.

BUTHON J. Discursos apologéticos en que ſe defiende la ingenuidad dela  
pintura. Madrid. 1626.

CARDUCHO, V. Diálogos de la Pintura. ed. F. Calvo Serraler. Madrid. 1979.

CASCALES, F. Cartas filosóficas. ed. J.G.Soriano.Madrid. 1949.

CASCALES, F. Tabla poética. Madrid. 1779.

DU BOS, A. Réflexions critiques ſur la poéſie et ſur la peinture.1719

FENELON. Dialogues des morts. Verſailles. 1823.

FENELON. Les aventures de Télémaque. Paris. Garnier. s.a. /

GAUTHRUCE, Historia poética para la inteligencia de los poetas y Autores  
antiguos. Madrid. 1725.

GUEVARA, F. Comentarios de la pintura. Barcelona. 1948.

GUICCIARDINI, F. Historia de Italia. trad. Felipe IV. Madrid. 1689.

ISLA, B. "día grande de Navarra", en Obras eſcogidas I. Madrid. B.A.E.  
1945.

MARTIN RIZO, J.P. Horte de Príncipes. Madrid. 1626.

MARTINEZ, J. Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.  
ed. J.Gállego. Barcelona. 1959.

PIGNAPELLI Discurso de D. Vicente.... leído en Junta pública de la  
Real Academia de Bellas artes de San Fernando el día 3 de Agosto de 1766.

PILES, R. Abrégé de la Vie des Peintres. Paris. 1699.

POETAS líricos españoles del siglo XVIII. Madrid. B.A.E.

REYNOLDS, J. Discourses delivered at Royal Academie. Londres. 1769-1791.

TEVA, C. Discurso leído en Junta Pública de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando por D. E.E. de Guzman, conde de ..., el 13 de julio de 1796.

VIIA Y CAMPS, A. El vasallo instruido. Madrid. 1792.

218

ESTUDIOS

"

AGUILAR PIÑAL, F. "Catálogo de los manuscritos madrileños que se conservan en el British Museum". en A.I.E.M. n° 1, 1972.

ALBORG, J.L. Historia de la literatura española. Madrid. 1975.

ALCOLEA, S. "La pintura en barcelona en el siglo XVIII". en A.B.M.A.B. vol. XIV. 1959-1960.

ALLENDA Y MIRA, J. Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España. Madrid. 1903.

ALLENDE SALAZAR, J. y SANCHEZ CANTON, F.J. Retratos del Museo del Prado. Madrid. 1919.

ALVAREZ GIMENEZ, E. Biografía del R.P. Martín Sarmiento y noticia de sus Obras Impresas y Manuscritos, con indicación de los archivos y bibliotecas donde se hallan. Pontevedra. 1884.

ALVAREZ DE QUINDOS Y BAENA, J.A. Descripción histórica del Real bosque y casa de Aranjuez. Madrid. 1804.

ANGULO, D. "La familia del infante Don Luis pintada por Goya". A.E.A. 1940-1941.

ANGULO, D. La mitología y el arte español del Renacimiento. Madrid. 1952.

ANGULO, D. "La plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid". en A.E.A. n° 183. 1973.

ARAUJO GOMEZ, F. Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia. Madrid. 1885.

ARES ESPADA, S.L. Il soggiorno spagnolo di Luca Giordano. Bologna. 1954.

ARGAN, G.C. "Embleme e insegne". en E.U.A.

ARTE. El ... europeo en la corte de España durante el siglo XVIII. Madrid. 1980.

ATTI di Convegno di Studi su Corrado Giaquinto. Messina-Molfetta. 1971.

BALTRUGAITIS, J. "Monstres et Emblèmes. Une survivance du Moyen Age aux XVI et XVII siècles" en Médecine de France. XXXIX. 1953.

BARCIA, A.M. Catálogo de los retratos de los personajes españoles que se conservan en la sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. Madrid. 1901.

BARCIA, A.M. Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid. 1906.

BARDON, M. Les empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien. Paris. 1940.

BARDON, F. Diana de Poitiers et le mythe de Diane. Paris. 1963.

BARDON, F. Le portrait mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Paris. 1974.

BARGHAIN, B. The Pictorial Decoration of the Buen Retiro Palace and Patronage during the Reign of Philip IV. Nueva York. 1972.

BATAILLON, M. "Plus oultre: la cour découvre le nouveau monde" en JACQUOT. Les fêtes de la Renaissance. Paris. 1975.

BATLLORI, M. Gracián y el Barroco. Roma. 1958.

BATLLORI, M. "Las relaciones culturales hispano francesas en el siglo XVIII" en Cuadernos de Historia, Anejos de la Revista Hispania, n° 2. 1968.

BATTISTI, E. "Juvara a San Ildefonso". en Comentari. IX. 1958.

BATTISTI, E. L'Antirrinascimento. Milán. 1962.

BAUDRILLART, A. Philippe V et la Cour de France. Paris. 1890-1901.

BEDAT, C. El escultor Felipe de Castro. Santiago. 1971.

BEDAT, C. L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808. Toulouse. 1974. X

BEDAT, C. "La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro" en Mélanges de la

Casa de Velazquez. V. 1969.

BENEYTO, J. Historia de las doctrinas políticas. Madrid. 1943.

BENZIT, E. Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris. 1948-1955.

BERENDSEN, O.P. The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalque. Nueva York. 1961.

BONET CORREA, A. Andalucía barroca. Barcelona. 1978.

BONET CORREA, A. "El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los re-tablos baldaquinos del barroco español". en A.E.A. XXXIV. 1961.

BONET CORREA, A. "Le Soale Imperiale spagnuole", en Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento. Genova. 1975.

BONET CORREA, A. "La fiesta barroca como práctica del poder". en Diwan especial barroco 1. 1979.

BONET CORREA, T. "El túmulo del emperador Carlos V". en A.E.A. 1960.

BONET CORREA, A. "Velazquez. Arquitecto y decorador." en A.E.A. 1960.

BONET CORREA, A. Vida y obras de Fray Matías de Irala. Madrid. 1979.

BONET CORREA, A. "Hércules y Felipe V: una alegoría moral de J. Churriguera grabada por Irala", en Estudios en honor de J. Bialostocki. Varsovia.

BOSCARINO, S. Juvara architetto. Roma. 1973.

BOSMANS, J. Les cabinets de Philippe V d'Espagne. Lovaina. 1885.

BOTTINEAU, Y. "A propos du séjour espagnol de Luca Giordano (1692-1702)" en G.B.A. nov. 1960.

BOTTINEAU, Y. "Architecture éphémère et baroque espagnol". en G.B.A. abril. 1968.

BOTTINEAU, Y. "Aspects de la cour d'Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle: L'étiquette de la chambre du roi". en B.H. 1972.

- BOTTINEAU, Y. "El panteón de Felipe V en la Granja" en A.E.A. XXVII. 1955.
- BOTTINEAU, Y. "Felipe V y el Buen Retiro". en A.E.A. 1958.
- BOTTINEAU, Y. L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V. 1700-1746. Bordeaux. s.a. (1962).
- BOTTINEAU, Y. "La Cour d'Espagne et l'œuvre de Velazquez dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle". en Varia Velazqueña. Madrid. 1960.
- BOTTINEAU, Y. "Les origines versaillaises de la Granja dans Versailles". en Revue de la Société des Amis de Versailles. n<sup>o</sup> 13. 1962.
- BOTTINEAU, Y. "Philip V and the alcazar at Madrid". en B.M. 1956.
- BOUILLER, V. "Notes sur l'Oráculo manual". en B.H. XIII. 1911.
- BOURGEOIS, R. Ensenada et son temps. Le redressement de l'Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris. 1941.
- BOURGEOIS, R. "Alberoni, Mme des Ursins et la reine Elisabeth Farnèse d'après documents inédites" Académie des sciences morales et politiques. 1891
- BREMOND, A.H. Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours. Paris. 1916-1933.
- BREÑOSA R y CASTELLARNAU, J.M. Gufa y descripción del Real Sitio de San Ildefonso. Madrid. 1884.
- BRIERE, G. "Sur un tableau par Henri de Favannes" en B.S.H.A.F. 1953.
- BRIERE, G. "A propos d'un tableau par Henri de Favannes". en B.S.H.A.F. 1951.
- BRIEMER, Herakles, Die zwölf Taten des Helden in Antiker Kunst und Literatur. Münster-Köln. 1953.
- BROWN, J. A Palace for a King. New Haven. 1980.
- BROWN, J. Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting. Princeton. 1978.



BULLON FERNANDEZ. III Centenario de don Diego Saavedra Fajardo. Madrid. 1950.

CALANDRE, L. El palacio del Pardo. Madrid. 1953.

CALVERT, A.F. The Spanish Royal Tapestries. Nueva York. 1921.

CALVET, J. Bossuet. L'homme et l'oeuvre. Paris. 1914.

CAMARA, A. "El orbe del rey y el laberinto de Dios. Madrid urbe manierista y barroca". en III Congreso español de Historia del Arte. Sevilla. 1980.

CANOVAS DEL CASTILLO, A. Estudios del reinado de Felipe IV. Madrid. 1868.

CARMENA Y MILLAN, L. Crónicas de la ópera italiana en Madrid. Madrid. 1878.

CASA VALDES, M. Jardines de España. Madrid. 1973.

CASINI, P. Introduzione all'illuminismo. Da Newton a Rousseau. Roma. 1973.

CASTELLI, P. I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento. Florencia. 1979.

CASTRO, A. El pensamiento de Cervantes. Madrid. 1925.

CATURIA, M.L. "Los retratos de reyes en el "salón dorado". en A.E.A. 1977.

CATURIA, M.L. Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro. Madrid. 1947.

CAVEDA, J. Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes en España desde el advenimiento de Felipe V hasta nuestros días. Madrid. 1867.

CEPEDA ADAN, J. "España en la política internacional del siglo XVIII" en La Ilustración, claroscuro de un siglo maldito. Historia 16. 1978.

CERENZA VERA, L. "Proyecto de reconstrucción del antiguo Palacio Real de San Fernando de Henares". en Revista Nacional de Arquitectura. VII. 1977.

CLEMENS, R.J. Picta Poësis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books. Roma. 1960.

COE, A.D. Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819. Baltimore. 1935.

COLECCION de voces y frases gallegas. Salamanca. 1970.

COLOMBO, A. La estatua equestre de Filipp V al largo del Gesu en Napoli nobilissima. IX. 1900.

CONTRERAS, J. "Italian Decoration for the Bourbons". en Apollo. 1968.

CORREA CALDERON, E. Baltasar Gracián. Su vida y su obra. Madrid. 1961.

CORREA CALDERON, E. Introducción a las obras completas de Gracián. Madrid. 1944.

CORTES ECHANOVE, L. Nacimiento y crianza de personas reales en la corte de España. 1566-1886. Madrid. 1958.

COSTE-MESSELIERE, G. "Pompes funebres" en L'Oeil. nov, 1959.

COSTER. "Baltasar Gracián". en R.H. XXIX. 1913.

COTARELO Y MORI, E. Historia del arte escénico en España. Madrid. 1896

COTARELO Y MORI, E. Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800. Madrid, 1917.

COUCEIRO FREIJOMIL, A. Diccionario Bio-bibliográfico de Escritores y Bibliófilos Gallegos. Santiago. 1951-1954.

COXE, W. Memoirs of the kings of Spain of the House of Bourbon from the accession of Philipp the Fifth to the death of Charles the Third. London. 1813.

CUARTERO Y HUERTA, B. "Noticias de docientos trece documentos sobre el Buen Retiro y otros sitios reales" en A.I.E.M. III. 1968.

CUESTA, L. "Desuistas confesores de reyes y directores de la Biblioteca Nacional" en R.A.B.M. 69. 1961.

CURTIUS, E.R. "Calderon und die malerei" en Romanische Forschungen. 1936.

CURTIUS, E.R. Literatura europea y edad media latina. México. 1976.

CHARMA, M.A. De la éducation donnée aux Enfants de France, Petits-fils de Louis XIV. Paris. 1865.

CHASTEL, A. "Le baroque et la mort" en Retorica e Barocco. Roma. 1955.

CHASTEL, A. "L'Art et le sentiment de la mort au XVII<sup>e</sup> siècle" en Bulletin de la Société d'étude du XVII<sup>e</sup> siècle. julio-octubre. 1957.

CHECA, F. Carlos V y el ideal heroico del Renacimiento. Tesis Doctoral. Madrid. 1980.

CHECA, F. "La entrada de Carlos V en Milán el año 1541" en Goya. 151. 1979.

CHECA, F. "La idea de la arquitectura en Juan de Villanueva y su actividad como arquitecto municipal", en I Jornadas de estudio de la provincia de Madrid. Madrid. 1980.

CHUREL, A. Fénelon au XVIII<sup>e</sup> siècle en France. Paris. 1917.

CHILDE, G. Teoría de la Historia. Buenos Aires. 1947.

CHROSCICKI, J. Pompa funebris. Varsovia. 1974.

CHUECA, F. Breve historia del urbanismo. Madrid. 1968. (I)

CHUECA, F. Casas reales en monasterios y conventos españoles. Madrid. 1966.

CHUECA, F. "La época de los Borbones" en Resumen histórico del urbanismo en España. Madrid. 1968 (II).

DAMISCH, H. "L'oeuvre des churriguera: la categorie du masque" en Annales, Economies, Sociétés, Civilisations. Paris. 1960.

DANIA, "L. Corrado Giaquinto". en Paragone. XX. 1965.

DANVILA, A. Austrias y Borbones. Madrid. 1958.

DANVILA, A. El triunfo de las lise. Madrid

DANVILA, A. El reinado relámpago. LuisI y Luisa Isabel de Orleans. Madrid. 1952.

DANVILA, A. Fernando VI y doña Bárbara de Bragamza. Madrid. 1905.

DAVID, M.V. Le débat sur les écritures et l'hieroglyphé aux XVIIe et XVIIIe siècles, et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes. Paris. 1965.

DESDEVISSES, G. "Philippe V, d'après l'ouvrage de M. Baudrillart, Philippe V et la Cour de France" en R.H. VIII. 1901.

DEZZI. "Sole in Leone". en Psicon, 1. 1974

DICKENS, G. The courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. London. 1977.

DIEZ DEL CORRAL, L. La monarquía hispánica en el pensamiento político europeo. Madrid. 1975.

DIEZ DEL CORRAL, L. Velazquez, la Monarquía e Italia. Madrid. 1979.

DIGARD, J. Les jardins de La Granja et leurs sculptures decorativas. Paris. 1934.

DIGARD, M.yJ. Les travaux du sculpteur Jacques Bousseau dans les jardins royaux d'Espagne". en G.F.A. 1937.

DIMIER, L. Les peintres francais au XVIIIe siècle. Paris. 1928-1930.

DIVERTISSEMENTS, "Les... de Cour au XVIIe siècle". en Cahiers de l'association des études francaises. 9. 1957.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. La sociedad española en el siglo XVII. Madrid. 1964.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. Crisis y decadencia en la España de los Austrias. Barcelona. 1964.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. Sociedad y Estado en el siglo XVIII español. Barcelo-

na, 1976.

DOWLING, J.C. El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo. Posturas del siglo XVII ante la decadencia y la conservación de las monarquías. Murcia. 1957.

DRESKLER, W. Kultur des Festes. Stuttgart. 1906.

DRUON, H. Histoire de l'éducation des princesses dans la maison des Bourbons de France. Paris. 1897.

DUBY, G. Les temps des cathedrales. Paris. 1977.

DUPLESSIS, G. Les Emblèmes d'Alciat. Paris. 1884.

DURAN SAIGADO, M. "Del antiguo Madrid. La construcción del Palacio Real". en Arquitectura. IX. 1927.

DURAN SALGADO, M. Proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines. Madrid. 1935.

DUSSIEUX, L. Les artistes Français à l'étranger. Recherches sur les travaux et sur leur influence en Europe. Paris. 1856.

ECHANOVE, A. La preparación intelectual del P. Andrés Marcos Burriel. Madrid. 1951.

ECKHARDT, A. "Télémaque en Hongrie", en Revue des Etudes Hongroises IV. 1926.

EGIDO, T. Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII. Valladolid. 1971.

EGIDO, T. Prensa clandestina española del siglo XVIII: El Buende Crítico. Valladolid. 1968.

EGIDO, T. Sátiras políticas de la España moderna. Madrid. 1973.

EGUREN, J.M. "Real Monasterio de la Visitación" en Semanario Pintoresco. 1948.

ELIAS DE MOLINS, Los estudios históricos y arqueológicos en Cataluña. Barcelona. 1903.

ELLIOT, J.H. Imperial Spain. 1469-1714. London. 1963.

ENTRAMBAGUAS, J. "La crítica estética en la República Literaria de Saavedra Fajardo", en Revista de la Universidad Complutense. 3. 1948.

ESPADAS BURGOS, M. "Fernando VI y el reformismo borbónico." A.I.E.M. III. 1968.

ESPEJO, C. "Fiestas de corte a mediados del siglo XVIII", en Boletín de la Academia de Bellas Artes y nobles Letras de Córdoba. III. 1907-1908.

EZQUERRA DEL BAYO, J. "El placio de la Zarzuela" en Revista española de Arte. 1932.

FABRE, F.J. Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid. Madrid. 1829.

FABRE, F.J. "El dibujom alegórico", en Seminario Pintoresco ESpañol. 1839.

FAGIOLLO, M. L'effimero barocco. Struttura delle feste nella Roma del '600. Roma. 1977.

FAGOAGA, J. Descripción de los Reales Sitios de San Ildefonso, Balsain y Riofrío. Segovia. 1843.

FALDI, I. "An addition to Corrado Giaquinto", en B.M. 673. 1959.

FATIGATI, S. La escultura en Madrid. Madrid. 1912.

FEIJOO, S. Obra. Madrid. 1828.

FEIJOO, S. Unión del Teatro Gráfico Universal. Madrid. 1871.

FEIJOO, El Padre ... y su siglo. Oviedo. 1966.

FENFON, E. "Fireworks", en The Metropolitan Museum of Art Bulletin. oct. 1954

FERNANDEZ BAYTON, G. Inventarios reales. I. Testamentaria del rey Carlos II. 1701-1703. Madrid. 1935.

FERRANDIS, M. "El equilibrio europeo de don José Carvajal y Lancaster", en R.Hi., 1. 1924.

FERRARI, O. Luca Giordano. Nápoles, 1966.

FIOCCO, G. "Tiepolo en España", en Le Arti. 1942-1943.

FRAGA, M. Don Diego Saavedra Fajardo y la diplomacia de su época. Madrid. 1955.

FRANCASTEL, P. La sculpture de Versailles. Paris. 1930.

FUENTES, "Las... de la Granja", en Semanario Pintoresco Español. 1838.

FURCY-RAYNAUD, M. "Inventaire des sculptures exécutées au XVIII<sup>e</sup> siècle pour la Direction des Bâtiments du Roi". en Nouvelles Archives de l'art français. XIV. 1927.

GACHARD, Carlos V y Felipe II a través de sus contemporáneos. Madrid. 1944.

GALINDO, P. Tuy en la Baja Edad Media. Siglos XII-XIV. Madrid. 1950.

GALINDO, M. Tres hombres y un problema, Feijoo, Sarmiento y Jovellanos ante la educación moderna. Madrid. 1953.

GALINO CARRILLO, M.A. Los tratados sobre educación de príncipes. Madrid. 1948.

GALLEGO, J. El pintor de artesano a artista. Granada, 1976.

GALLEGO, J. "Felipe IV. Pintor", en Estudios de arte y literatura en homenaje a Emilio Orozco. Granada. 1979.

GALLEGO, J. Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro. Madrid. 1972.

GALLEGO MORELL, A. El mito de Faetón en la literatura española. Madrid. 1961.

- GALLOUEDEC, F. Le prince selon Fenelon. Paris. 1963.
- GANAY, E. André Le Nostre. Paris. 1962.
- GANAY, E. Les jardins à la française au XVIIIe siècle. Paris. 1943.
- GARCIA PELGUERA, M.S. "El Ayuntamiento, la Academia y el Arquitecto Mayor de Madrid", en Villa de Madrid. 1981.
- GARCIA MERCEDES, F. Parques y jardines. Su historia y sus trazados. Madrid. 1951.
- GARCIA RIVES, F. Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza. Apuntes para su reinado. Madrid. 1917.
- GARCIA SASTA, M.C. Corrado Giaquinto in España. Moffetta. 1969.
- GERSTENBERG, K. Tiepolos Weltbild in Würzburg und Madrid. 1952.
- GESTA Y LECHEA, M. Indice de una colección de manuscritos de obras del R.P. Sarmiento. Madrid. 1888.
- GIELHOW, K. "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance", en Jahrb. der Kunsthistorisches Sammlungen der Kaiserhauses. XXII. 1915.
- GIRARDOT, B. Correspondance de Louis XIV avec M. Amelot son ambassadeur en Espagne. Nantes. 1864.
- GIROUD, Y.F.A. La Fable de Daphné. Essai sur un type de métamorphose végétale dans la littérature et dans les arts jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Genève. 1968.
- GODOY ALCANTARA, J. Historia crítica de los falsos cronicones. Madrid. 1368.
- GOMBRICH, E. Imagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento. Turin. 1978.
- GOMEZ BOLLEDA, M.D. "Viejo y nuevo estilo político en la corte de Fernando VI", en E. 4. 1957.



- GOTHEIN, M.L. A History of Garden Art. Londres. 1928.
- GREEN, H. Andrea Alciati and his books of emblems. Londres. 1872.
- GRISERI, A. "I bozzetti di Luca Giordano per l'Escalera dell'Escorial", en Paragone, VII. 1956.
- GROMORT, J. Les jardins d'Espagne. Paris. 1926.
- GRUNER, A.C. Les grands fetes et leurs décors à l'époque de Louis XVI. Genève. 1972.
- GUERRIERI, G. Il secolo dell'invenzione teatrale. Venecia. 1951.
- GUIFFREY, J. "Traité du XVII<sup>e</sup> siècle sur l'art des jardins" en Mélanges Lemannier. 1913.
- GUINARD, P. Madrid, L'Escorial et les anciens résidences royales. Paris. 1935.
- Guinard, P. La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre. Paris. 1973.
- HAMILTON, E.J. "Money and economic recovery under the first Bourbon 1701-1746", en Journal of Modern History. XV. 1943.
- HAMILTON, E.J. War and Prices in Spain (1651-1800). Mass. 1947.
- HATZFELD, H. "The baroqueism of Gracián 's El Oráculo Manual", en Homenaje a Gracián, Zaragoza. 1958.
- HAUTECOEUR, L. Histoire de l'Architecture classique en France. Paris. 1943-1957
- HAZAÑAS Y DE LA RUA, J. Noticias de las Academias literarias de los siglos XVII y XVIII. Sevilla. 1888.
- HAZARD, P. La crisis de la conciencia europea. Madrid. 1975.
- HAZARD, P. La pensée européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris. 1963.

- HEID, J. "Michel Ange Houasse in Spanien". en Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst. XIX, 1968.
- HERRERA, A. Medallas de proclamaciones y juras de los Reyes de España. Madrid. s.a.
- HETZER, T. Die Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz. Frankfurt. 1943.
- HIGHTET, G. La tradición clásica. México. 1978.
- HINKS, R. Myth and Allegory in Ancient Art. Londres. 1939.
- HIPPEAU, C. Avènement des Bourbons au trône d'Espagne. Correspondance Médite du Marquis d' Harcourt. Paris. 1875.
- HUARTE Y ECHENIQUE, A. "Papeles festivos del reinado de Felipe V" en R.A.B.M. 1930-1931.
- HUIZINGA, J. Homo ludens. Madrid, 1972.
- HUNGER, Lexicon der griechischen und römischen Mythologie. Viena. 1959.
- HYATT HAYOR, A. The Bibiena family. Nueva York. 1945.
- ÍÑIGUEZ ALMACH, F. Casas reales y jardines de Felipe II. Madrid. 1952
- ÍÑIGUEZ ALMACH, F. Las trazas del Monasterio del Escorial. Madrid. 1965.
- IVERSEN, E. The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European tradition. Copenhagen. 1961.
- JACQUOT, J. Les fêtes de la Renaissance. Paris. 1975.
- JORRERO PARIAGUA, H. Cuía Palaciana. Madrid. s.a.
- JOVER, J.E. 1935. Historia de una polémica y semblanza de una generación. Madrid. 1949.
- JOVER, J.E. Política mediterránea y política atlántica en la España de Felipe. Oviedo. 1956.

JUQUERA, P. "Las aventuras de telémaco. Tres series de tapices del Patrimonio Nacional", en R.S. 52. 1977.

JUNQUERA, P. "Retratos de niños en los Palacios Reales", en R.S. IV. 1966.

JUSTI, C. "Der Königliche Palast zu Madrid" en Zeitschrift für Bildende Kunst. 1893-1894.

JUSTI, C. Velázquez y su siglo. Madrid. 1953.

KAMEN, H. La guerra de sucesión en España. 1700-1715. Barcelona. 1974.

KAUFMANN, T. "Empire Triumphant: Notes on an Imperial Allegory". en Studies in the History of Art. 8. 1978.

KOENIGER, H. Alemania en España. Madrid. 1966.

KRIGTLEY, R. "Sobre Alcázar en España y un Hércules aragonés", en Arbor, 1960.

KERNOLDE, G. From Art to Theatre. Chicago 1947.

KIMBALL, F. Le Style Louis XV. Paris 1949.

KLEIN, R. La forme et l'intelligible. Paris. 1970.

KUBLER, G. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Madrid. 1957.

KUBLER, G. y SORIA, M. Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions. Londres. 1959.

LANG, L. "La grotte de Thétis", en Art de France. 1. 1961.

LEClerc, H. Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. Paris. 1946.

LEE, R.W. Ut pictura poesis. Florencia. 1974.

LIZEBUARD, J. Le Duc de Beauvilliers. Paris. 1933.

LOGNON, J. Mémoires de Louis XIV. Paris. 1927.

LOPEZ Y MATA, C. Historia descriptiva del Real Sitio de Aranjuez. Aranjuez. 1869.

LOPEZ PELAEZ, A. El gran gallego, La Coruña. 1895.

LOPEZ PELAEZ, A. Elogio de fray Martín Sarmiento. La Coruña. 1910.

LOPEZ PELAEZ, A. Los escritos de Sarmiento y el siglo de Feijoo. La Coruña. 1901.

LOPEZ DE LA VEGA. "Gallegos ilustres. El sabio benedictino Fray Martín Sarmiento", en Revista contemporánea. 1878.

LORENTE JUNQUERA, M. "Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid". en A.E. 1954.

LORENTE JUNQUERA, M. "El palacio real de Madrid en el barroco de Bernini". en A.E. 1943.

LOZOYA, M. "El Real palacio de Riofrío", en R.S. 5. 1965.

LUNA, J.J. "El retrato de Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte por Amiconi", en A.E.A. 1979.

LUNA, J.J. "Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel Carnesio", en R.S.E.A.A.V. 1973.

LUNA, J.J. "Jean Ranc", en R.S. 51. 1977. X

LUNA, J.J. "Louis Michel van Loo en España", en Goya. 144, 1978. X

LUNA, J.J. "Michel Ange Houasse" en R.S. 1975-1976. X

Mc DONALD, W.C. "Maximilian I of Habsburgo and the veneration of Hercules: on the revival of myth and the german Renaissance", en The Journal of Medieval and Renaissance Studies. VI.

MADRAZO, P. Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España. Barcelona. 1884.

MALE, E. L'art religieux apres le Concile de Trente. Paris. 1932.

MALE, E. "La clef des allegories peintées et sculptées aux XVIIe et XVIIIe siecle", en Revue des deux mondes. Paris. 1927.

MANDOWSKY, E. "Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa", en Bibliofilia, 1939.

MANUEL, The XVIIIth Century confronts the Gods. Mass. 1959.

MARAÑÓN, G. Las ideas biológicas del P. Feijoo. Madrid. 1933.

MARAVALL, J.A. Antiguos y modernos. Madrid. 1966.

MARAVALL, J.A. "De la ilustración al Romanticismo: el pensamiento político de Cadalso", en Melanges a la memoire de Jean Sarrailh. Paris. 1966.

MARAVALL, J.A. "El pensamiento utópico y el dinamismo de la historia europea", en Sistema. 14. 1976 (I)

MARAVALL, J.A. "El sentimiento de nación en el siglo XVIII: la obra de Forner", en La Torre, Puerto Rico. 57, 1967.

MARAVALL, J.A. Estudios de historia del pensamiento español. El siglo XVII. Madrid. 1975. (I)

MARAVALL, J.A. La cultura del barroco. Barcelona. 1975 (II).

MARAVALL, J.A. "La idea de felicidad en el programa de la Ilustración" en Mélanges offerts a Ch. V. Aubrun. Paris. 1975.

MARAVALL, J.A. "Las tendencias de reforma política en el s. XVIII español", en R.O. 52. 1967.

MARAVALL, J.A. "Mentalidad burguesa e idea de el Historia", en R.O. 107. 1972

- MARAVALL, J.A. Teatro y literatura en la sociedad barroca. Madrid. 1972 ✓
- MARAVALL, J.A. Teoría española del estado en el siglo XVII. Madrid. 1944.
- MARCEU, P. Inventaire des papiers manuscrits du cabinet de Robert de Cotte, premier architecte du roi et de Jules-robert de Cotte, conservés à la Bibliothèque Nationale. Paris. 1906.
- MARIE, Jy A. Marly. 1947.
- MARINETTE, P.J. Abécédario. ed. P.Chenneviers. Archives de l'Art Français. 1851-1860.
- MARONE, G. Morale e politica di Baltasar Gracián. Napoles. 1925.
- MARTIN, H.G. Fénelon en Hollande. Amsterdam. 1928.
- MARTIN, J.L. "Mask and monuments of the Spanish Baroque", en The Architectural Review. mayo. 1933.
- MARTIN GONZALEZ, J.J. "El alcazar de Madrid en el siglo XVI" en A.E.A. 1962.
- MARTIN GONZALEZ, J.J. "Las ideas artísticas de la reina Barbara de Braganza" Bracara Augusta. 1973.
- MARTIN SEDENO, S. San Ildefonso. Segovia. 1867.
- MARTINEZ ACUILERA, E. Pintores españoles del siglo XVIII. 1946
- MARTINEZ DE CAMPOS, C. España bélica. El siglo XVIII. Madrid. 1965.
- MARUCCI, O. Gli obelischi egiziani. Roma. 1898.
- MASSAR, P.D. "Scenes from a Calderon Play by Raccio del Bianco", en Master Drawings. 15. 1977.
- MASSON, A. Le decor de Bibliothèques. Genève. s.a.
- MATILLA TASCON, A. "Documentos del archivo del ministerio de Hacienda relativos a pintores de Cámara y de la Fábricas de Tapices y Porcelana." ✓

El siglo XVIII" en R.A.B.M. LXVIII. 1960.

MAUGAIN, G. Documenti bibliografici e critici per la storia della fortuna de Fénelon in Italia. Paris. 1910

MAURA, G. Carlos II y su corte. Madrid, 1911-1915.

MAURA, C. Vida y reinado de Carlos II. Madrid. 1945.

MEDAILLE, La ... au temps de Louis XIV. 1970.

MERCADE RIBA, J. Cataluña y Felipe V. Barcelona. 1968.

MERIMÉE, P. L'influence française en Espagne au XVIIIe siècle. Paris. 1936.

MESTRE, A. Despotismo e ilustración en España. Barcelona. 1976.

MESTRE, A. Historia, fueros, y actitudes políticas. Mayans y la historiografía del XVIII. Valencia. 1970.

MESTRE, A. Ilustración y reforma de la Iglesia. Pensamiento político-religioso de don Gregorio Mayans y Siscar. Valencia. 1968.

MESTRE, A. "Muratori y la cultura española", en Atti del Convegno Internazionale di Studi Muratoriani, III. Modena. 1972.

MOLINARI, C. Le nozze degli dei. Florencia. 1968.

MENENDEZ PELAYO, M. Historia de los heterodoxos españoles. Madrid. 1952.

MENENDEZ PELAYO, M. Historia de la ideas estéticas en España. Madrid. 1947.

MORALES, C. "Iconografía femenina del medallero de Palacio", en R.S. 19. 1969.

MORAN, J.M. "El Padre Sarmiento y su Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo Real Palacio de Madrid", en R.I.E. 147. 1979.

MORAN, JM. "El Coleccionismo ecléctico en España: los prodigios de Las-

tanosa". en III Congreso español de Historia del Arte. Sevilla. 1980.

MORASSI, A. A complete catalogue of the paintings of GB. Tiepolo. Londres. 1962.

NIETO, V. "Las Salasas", en Madrid. 69. Madrid. 1980.

PANOFKY, E. Idea. Madrid. 1978.

PANOFKY, E. La caja de Pandora. Barcelona. 1975.

PARDO CANALIS, E. "Anotaciones marginales sobre algunos escultores de la Granja". en R.I.E. 94. 1966.

PAREJA Y NAVARRO, M. Las ideas políticas de Gracián. Granada. 1908.

PARKER, Al. The Allegorical Drame of Calderon. Oxford. 1943.

PELLEGRINI, G. "Introduzione alla letteratura degli emblemi", en Rivista di letterature moderne e comparate. XXIX, 1976.

PENSADO, J.C. Fray Martín Garmiento, testigo de su siglo. Salamanca. 1972.

PEREZ BUSTAMANTE, C. "El reinado de Fernando VI en el reformismo español del siglo XVIII", en Revista de la Universidad Complutense. 1954.

PEREZ RIOJA, Proyección y actualidad de Feijoo. Madrid. 1965.

PESET, V. Mayans i la cultura de la il·lustració. Barcelona-Valencia. 1975.

PIGLER, A. Barockthemen eine auswahl von verzeichnissen zur ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Budapest. 1974.

PILO, G.M. "Studiando l'Amigoni", en Arte veneta. 1998.

PFANDL, L. Carlos II. Madrid. 1947,

PIÑEDA CEVALLOS. "Casamientos reales de la casa de Borbón (1701-1791)", en A.I.E.M. 1966.

PITA, J.M. Los palacios del Buen Retiro en la época de los Austrias. Madrid.



1970.

PLAZA, F.J. Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid. Valladolid. 1975.

POLENTINOS, C. "El monasterio de la visitación de Madrid", en B.S.E.E. XXIV, 1916

PORTERA PAZOS, J. "Orígenes del culto al aposto Santiago en España", en Arbor, XXV, 1953.

POSNER, D. "Charles Lebrun's Triumphs of Alexander", en The Art Bulletin, XLI. 1959.

PRAZ, M. Conversation pieces. Londres. 1971.

PRAZ, M. Il giardino dei sensi. Turin. 1975.

PRAZ, M. Studies in Seventeenth Century Imagery. Londres. 1939-1947.

QUIROZ MARTINEZ, O. Introducción a la filosofía moderna en España. México. 1949.

RAFOLS, J.F. Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña. Barcelona.

RAGGHIANI, G.L. "Lo spettacolo Automatico", en Critica d'Arte, 45. 1951.

RAND, E.K. Ovid and his influence. Londres. 1926.

REAU, L. "Carle van Loo". en Archive de l'Art français. XIX. 1938.

REAU, L. Histoire de l'expansion de l'art français. Le monde latin. Paris. 1933.

REAU, L. "Un Sculpteur des Bourbons d'Espagne. Robert Michel", en B.S.E.A.F. 1927.

REESE, T. "Ventura Rodríguez, Jovellanos y Govadonga: Protoromanticismo en la España del siglo XVIII", en A.E.A. 1977.

RIUS SERRA, J. "La ida de Procaccini a España", en A.E.A. XI. 1935.

- ROBLES, J. El culto sevillano. Sevilla. 1883.
- RODRIGUEZ CASADO, J. "La revolución burguesa del siglo XVIII español", en Arbor, 61. 1951.
- RODRIGUEZ CODOLA, M. "Los jardines y el palacio de la Granja", en Museum. V. 1916-1917.
- RODRIGUEZ MONINO, "Charles de la Traverse, pintor francés en España", en Academia, 1954.
- RODRIGUEZ VILLA, A. "Embajada extraordinaria del Marqués de los Balbases a Portugal", en R.A.B.M. II. 1872.
- RODRIGUEZ VILLA, A. Etiquetas de la casa de Austria. Madrid. 1913.
- ROMERA NAVARRO, M. Estudios sobre Gracián. Austin. 1950.
- ROSENBERG, J. "An oil sketch by G.B. Tiepolo for the Aeneas ceiling in Madrid", en Bulletin of the Fogg Art Museum. 1950.
- ROSENTHAL, E. "Plus Ultra, non Plus Ultra; and the Columnar Device of Emperor Charles V", en Journal of the Warburg and Courtauld Institute. 36. 1961.
- ROUCHES, G. "Henri de Favanne, illustrateur des Fastes du Gouvernement de Philippe V, Roi d'Espagne à son début", en B.S.A.A.F., 1950.
- ROUSSET, J. Circe y el pavo real. Barcelona. 1972.
- RUIZ ALCÓN, M.T. "El Palacio de Riofrío", en A.E.A.
- RUIZ ALCÓN, M.T. "La escultura de Riofrío", en R.S. 5. 1965.
- RUIZ ALCÓN, M.T. "Pinturas del Patrimonio Nacional. Los Sani, una familia de artistas en la corte", en R.S. 44. 1975.
- RUIZ FERRAZ, I. "Louis Michel Van Loo, peintre de Chambre à la cour d'Espagne", en Menestral. 1973.
- SABADELL, F. "El Real sitio de S. Ildefonso comparado con Versailles", en

Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones. IV. 1909-1910.

SANTILLO, M. "Artistas madrileños. (1592-1850)", en B.S.E.E., 1933.

SALVADOR Y BARRERA, J.M. El padre Florez y su España Sagrada. Madrid. 1914.

SALZA, A. La letteratura delle Imprese e la fortuna di esse nel 500. in Jacca Contile, huomo di lettere e di negozi del secolo XVI. Florencia. 1903.

SANCHEZ, J. Academias literarias del siglo de oro español. Madrid. 1961

SANCHEZ AGESTA, L. "Feijoo y la crisis del pensamiento histórico español" en Revista de Estudios Políticos. 22-23. 1945.

SANCHEZ ALONSO, B. Historia de la historiografía española. Madrid. 1946-1947.

SANCHEZ CANTON, F.J. "Bocetos y dibujos de Tiepolo", en A.E.A.A. 1929

SANCHEZ CANTON, F.J. Casas reales de España: Retratos de niños, Felipe V y sus hijos. Madrid. 1926.

SANCHEZ CANTON, F.J. "Las Bellas Artes en el reinado de Fernando VI", en Academia. 1959.

SANCHEZ CANTON, F.J. Los pintores de cámara de los reyes de España", en B.S.E.E. 1914-1916.

SANCHEZ CANTON, F.J. "Los Tiepolos de Aranjuez", en A.E.A.A. 1927.

SANCHEZ CANTON, F.J. Mengs en España. Madrid. 1927.

SANCHEZ CANTON, F.J. "Notas sobre el libro ilustrado bajo Felipe V y Fernando VI", en Estudios dedicados a Menéndez Pidal.

SANCHEZ CANTON, F.J. Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII. Santiago. 1956.

SANCHEZ CANTON, F.J. Escultura y pintura del siglo XVIII. Madrid. 1945.

SANCHEZ CANTON, F.J. "Roberto Michel, escultor del siglo XVIII", en

B.S.E.E. 1917.

SANCHEZ CANTON, F.J. Tiépolo en España. Madrid. 1953.

SANCHEZ CANTON, F.J. "Tiépolo en Madrid?" A.E. 1925.

SANCHEZ CANTON, F.J. y PITA, J.M. Los retratos de los reyes de España. Barcelona. 1948.

SANCHEZ DIANA, J.M. "Ideas españolas sobre la ciencia de la historia en el siglo XVIII", en Theoria, 7-8. 1954.

SANDOZ, M. "A group of drawings by Charles de la Traversie in the Biblioteca Nacional. Madrid", en Master Drawings. 4. 1972.

SARMIENTO, E. "Introducción y notas para una edición de el "Político" de Gracián. Apuntes.", en Archivo de Filología Aragonesa. Zaragoza, IV. 1952

SARRAILH, J. La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII. Mexico. 1974.

SCHNAPPER, A. "Musé des Beaux-Arts d'Auxerre. Deux tableaux de Henri de Favanne", en Revue du Louvre. 4-5. 1972.

SCHUBERT, O. Historia del Barroco en España. Madrid. 1924.

SEDEÑO, M. Descripción del Real Sitio de S. Ildefonso, sus jardines y fuentes. Segovia. 1861.

SELIG, K.L. "Addenda to Praz Bibliography of Emblem Books" en Modern Language notes. LXX, 1955. (II)

SELIG, K.L. "La teoria dell'Emblema in Ispagna", en Convivium. IV. 1955 (I).

SELIG, K.L. "The Spanish Traslations of Alciato's Emblemata", en Modern Language notes, LXXX. 1955. (III)

SELVA, J. El arte en España durante los Borbones. Barcelona. 1953.

SPITTEBACH, H. "Retratistas de los Borbones", en B.S.E.E. XXI, 1913.

SEZNEC, J. The survival of Pagan Gods. New York. 1953.

SHERGOLD, N. A History of the Spanish Stage. Oxford. 1967.

SHERGOLD, N. "Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays", en Bull. of Hispanic Studies.

SIMON DIAZ, J. "El reconocimiento de los archivos españoles en 1750-1752" en Revista Bibliográfica Documental. IV. 1950.

SIMON DIAZ, J. "Un erudito español: el P. Andrés Marcos Burriel", en Revista Bibliográfica Documental. III. 1949.

SOROA PINEDA, A. "El Real Monasterio de la Visitación de Madrid", en Villa de Madrid. 28.

SOUCHAL, F. "Les statues aux Facades du Chateau de Versailles", en GB.A. LXIX. 1972.

STRONG, R. Splendor at Court. Spectacle and Illusion. Londres. 1973.

STRUVE, B.G. Antiquitatum Romanorum syntagma sive de ritibus sacris systema absolutis "Mytographi Latini"; "Recentiores scriptores de dii" Jena. 1701.

TAMARIT, E. Viajes: Estatua ecuestre de Carlos IV en Méjico", en Semanario Pintoresco. 1846.

TARRAGA BALDO, "El escultor Pedro Martinegro y la fachada princioal del palacio de Aranjuez", en a.e.a. 196. 1976.

TESSIER, A. "Le genre decoratif funebre", en Revue de l'Art Ancien et Moderne. XLVII y XLVIII. 1924 1925.

TEYSSÈDRE, B. L'art au siècle de Louis XIV. Paris. 1967.

THIEME - BECKER - VOLLMER. Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig. 1908-1950.

TINTEINOT, U. "Annotationi sull'importanza della festa teatrale per la vita artistica et dinastica nel Barocco", en Rhetorica e Barocco. Roma. 1955.

TINTEINOT, H. Barocktheatr und barock Kunst. Berlín. 1939.

TOISON d'Or. Cinq siècles d'Art et d'Histoire. Brujas. 1962.

TORMO, E. "Aranjuez", en B.S.E.E. XXXVII. 1929.

TORMO, E. Las tapicerías de la corona. Madrid. 1906.

TORMO, E. Las viejas series icónicas de los Reyes de España. Madrid. 1916.

TORMO, E. "Velasquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el poeta del Palacio y del pintor", en B.S.E.E. 1911.

TORMO, E. y SANCHEZ CANTON, F.J. Los tapices de la Casa del Rey N.S. Notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica. Madrid. 1919.

TREMOILLE, D. Mme des Ursins et la Succession d'Espagne. Fragments de sa correspondance. Paris. 1902-1907.

TREVOR ROPER. De la réforme aux lumières. Paris. 1970.

VALDOMA, D. Norma y ceremonia de las reinas de la Casa de Austria. Madrid. 1958.

VAREY, J.E. "La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII", en A.I.E.M. IV. 1969.

VAREY, J.E. "Processional Caeremonial of the Spanish Court in the Seventeenth Century", en Studia Iberica. 1973.

VARON VALLEJO, B. "Los proyectos del P. Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de la balaustrada exterior", en R.A.E.M. LII. 1931.

VERA, A.C. La España Sagrada y los agustinos en la Real Academia de la Historia. El Escorial. 1950.

VELASCO, M. "Iconografía y transformaciones del Alcazar de Madrid", en A.E. VIII. 1926-1927.

VENTURI, F. "Economistas y reformadores españoles e italianos del siglo XVIII.", en Textos olvidados. Ministerio de Hacienda. Madrid. 1973.

VENTURI, F. "Les lumieres dans l'Europe du 18e siecle", en XI Congrès International des Sciences Historiques. IV. Estocolmo. 1960.

VERLET, P. Versailles. Paris. 1961.

VIALE FERRERO, M. Filippo Juvarra Scenografo e architetto teatrale. Turin. 1970.

VIARD, E. André Alciat. Paris. 1926.

VICENTI, J.A. Catálogo general de la moneda española. Felipe V- Isabel II. Madrid. 1969.

VIGNAU, V. "Papeles referentes a la muerte de Felipe V y a la coronación de su sucesor", en R.A.B.N. 1899.

VINAS CORTEGOSO, L. Vida y viajes literarios, número y calidad de los escritos del R.F.M. Fray Martín Sarmiento. Vigo. 1952.

VITO-BATTAGLIA, S. "Il bozzetto di Giambattista Tiepolo per il soffitto della Sala della Guardia nel Palazzo Reale di Madrid". Istituto Poligrafico. Roma. 1931.

VOLPI, M. "Traccia per Giaquinto in Spagna", en D.A. XLIII. 1958.

VOSS, M. "Amigoni", en Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. XXXIX. 1918.

WEISBACH, W. El Barroco Arte de la Contrarreforma. Madrid. 1948.

WEISE, G. L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche. Napoli. 1961.

WIND, E. "Studies in allegorical portraiture", en Journal of Warburg and Courtauld Institute. I. 1937-1938.

ZAMBELLI, "contributo a Carlo Giuseppe Flipart", en Arte Antica e Moderna. 18. 1962.

ZAVALA, I.M. Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII. Barcelona. 1978.

ZAVALA, I.M. "Tradition and reformation dans la pensée de Feijoo", en H.LAUNAY, "Jean Jacques Rousseau et son temps. Paris. 1969.

ZERI, F. Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. Turin, 1957.



ADDENDA

BASTIER, Fénelon critique d'art. Paris. 1903.

BERTRAND, L. La fin du classicisme et le retour à l'antiquité dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et les premières années du XIX en France. Ginebra. 1968.

CEPEDA ADAN, J. El Madrid de Felipe V. Madrid. 1979.

CORSARO. "Nota sul gusto di Fenelon", en Orpheus. 1959.

FARINELLI, A. Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Madrid. 1930.

HENARES CUELLAR, I. La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Granada. 1977.

HERR, R. España y la Revolución del siglo XVIII. Madrid. 1973.

MORENO VILLA, J. "Retratos de Van Loo", en A.E.A.A. VIII. 1932.

MOUSNIER, R. "Les idées politiques de Fénelon", en Bulletin de la Société d'étude du XVIIIe siècle. 12-13-14. 1952-1953.

ORSI, Corrado Giaquinto. Roma. 1958.

SOLDEVILLA, F. Historia de España. <sup>B</sup>Barcelona. 1956. t. v.

VICENS VIVES, J. Historia social y económica de España y América. Barcelona. 1958. t. IV.

